

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

LES
ROMANS de RICHARDSON
SUR
LA SCÈNE FRANÇAISE

THÈSE
PRESENTÉE POUR LE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR
BERNARD ANTHONY FACTEAU

A. B., A. M. Catholic University of America
Knights of Columbus Scholar 1923
Penfield Scholar 1924-26



PARIS
LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
49, Boulevard Saint-Michel

LES
ROMANS de RICHARDSON
SUR
LA SCÈNE FRANÇAISE

**La Faculté n'entend donner aucune approbation
ni improbation aux opinions émises dans les
Thèses ; ces opinions doivent être considérées
comme propres à leurs auteurs.**

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

LES
ROMANS de RICHARDSON
SUR
LA SCÈNE FRANÇAISE

THÈSE
PRESENTÉE POUR LE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

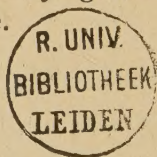
PAR
BERNARD ANTHONY FACTEAU

A. B., A. M. Catholic University of America
Knights of Columbus Scholar 1923
Penfield Scholar 1924-26



PARIS
LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
49, Boulevard Saint-Michel

This Work is dedicated to the Memory of Frederick G. Penfield, Founder of the Penfield Scholarship in Belles-Lettres at the Catholic University of America, Washington, D. C., in grateful acknowledgement of the opportunity given the author to study in France.



AVANT-PROPOS

L'interpénétration des idées philosophiques, sociales et littéraires fait naître au dix-huitième siècle un rapprochement intellectuel entre le peuple anglais et le Continent. L'Angleterre, par ses institutions libres, sa politique, son commerce, son esprit pratique et optimiste, prend l'ascendant dans ce mouvement et pendant plus d'un siècle exerce, sur l'Europe et sur la France en particulier, une influence qui se manifeste surtout dans le domaine des idées. Tout ce qui est anglais, bon et mauvais, s'introduit en France. L'admiration va jusqu'à l'engouement et à l'imitation ; c'est la période de l'anglomanie. Richardson joue, à son insu, un double rôle dans le développement de ce cosmopolitisme. La forme nouvelle de son œuvre, sa morale étroite et parfois contradictoire qui allie le matérialisme à l'idéalisme, le déterminisme au devoir, mettant en relief, avec sensibilité et vraisemblance les dures réalités de la vie quotidienne d'une classe moyenne, fournit la base d'un renouveau fécond pour le roman. Son œuvre, traduite en français par l'Abbé Prévost et par Le Tourneur, devient, pour toute l'Europe, non seulement une source

d'inspiration et d'imitation dans divers genres littéraires, mais aussi le point de départ de toute une série d'emprunts et d'apports réciproques. Son influence s'est-elle exercée aussi d'une manière plus restreinte sur la scène française ? C'est ce que nous voudrions déterminer en étudiant les nombreuses pièces inspirées de ses trois romans.

Nous diviserons notre étude en trois parties. Les romans de Richardson seront étudiés l'un après l'autre, chacun d'entre eux formant en quelque sorte une étude complète. Nous fixerons brièvement les détails de la publication, la traduction et la vogue de l'œuvre en tête de chaque étude ; une analyse détaillée suivra qui fera ressortir la richesse dramatique pouvant résulter des caractères, de l'intrigue et de la psychologie du roman ; nous donnerons en leur lieu et dans l'ordre chronologique un aperçu historique, analytique et critique des pièces directement inspirées des romans de Pamela, Clarisse Harlowe et Grandison, nous réservant d'insister moins longuement sur ces pièces qui n'ont ni valeur littéraire ni importance pour notre étude ; nous dégagerons ensuite les modifications apportées aux personnages et à l'intrigue par les divers auteurs et nous essayerons d'en donner les raisons. L'étendue et la profondeur de l'influence de Richardson sur la scène française se dégagera de cette étude et nous pourrons comprendre les raisons qui expliquent l'insuccès relatif des tentatives faites pour adapter ses romans au théâtre.

Nous tenons à remercier, avant tout, avec une profonde gratitude qui n'a d'égal que notre estime pour sa compétence, M. Paul Hazard, professeur au Collège de France, qui, le premier, a orienté nos recherches et pris sur lui la direction de ce travail, et dont l'accueil bienveillant et sympathique, les sages conseils donnés avec tant de patience nous ont encouragé à poursuivre une tâche parfois ardue. Notre reconnaissance ne peut manquer de s'adresser aussi à M. Auguste Rondel et à Mme Madeleine Horne, de la Collection Rondel ; à M. Guy de la Batut, bibliothécaire de la Bibliothèque Mazarine ; à M. Maurice Bernard, bibliothécaire de la Bibliothèque de la Sorbonne, dont l'obligeance nous a été du plus grand secours. Nos remerciements s'adressent également aux auteurs des ouvrages que nous avons consultés et dont on trouvera la liste plus loin. A tous nos amis, qui par leurs encouragements, nous ont soutenu dans nos efforts, nous exprimons notre très sincère gratitude.

Paris, Juin 1927.

PAMELA, CLARISSE ET GRANDISON
SONT TROIS GRANDS DRAMES

Diderot « Eloge de Richardson ».

PREMIERE PARTIE

Paméla

CHAPITRE PREMIER

PAMÉLA EN ANGLETERRE ET EN FRANCE

Paméla, ou la vertu récompensée, parut anonymement à Londres en 1740. Lancé au moment où la réaction inaugurée par Addison et Steele contre les mœurs irrégulières de l'époque atteignait son apogée, le roman eut un succès retentissant. Une suite que Richardson en donna en 1741 ne fut pas si bien accueillie (1). Cependant, heureux de son premier succès, il se voua à la littérature, et son génie, déjà visible dans les pages du roman, mais tâtonnant encore dans ce qui n'était en somme qu'une expérience littéraire, ne tarda pas à se déclarer et s'épanouit dans la peinture minutieuse et passionnée des angoisses de Clarisse Harlowe. Désormais Richardson exerça sur les romanciers et les auteurs dramatiques de son époque une influence con-

(1) Une première suite à son roman composée et publiée à son insu par John Kelly, sous le titre de « *Pamela's Conduct in High Life* », l'obligea, malgré lui, à donner la continuation des aventures de Paméla qu'il intitula : « *Pamela in her Exalted Condition* », Cf. Dobson, Samuel Richardson, London, 1902, p. 68. — L'histoire, dépouillée de l'intérêt qui s'attachait aux épreuves de Paméla avant son mariage, et dénuée de nouveaux incidents, n'eut qu'un succès médiocre.

sidérable qui continue à se faire sentir de nos jours.

L'Abbé Prévost présenta *Paméla* aux lecteurs français en 1742. Le style facile et agréable du célèbre auteur de *Manon Lescaut* valut à la traduction de ce roman un accueil enthousiaste. On pourrait même affirmer que ce fut l'Abbé Prévost qui imposa Richardson au public français. Le succès de l'œuvre fut tel que, dans la liste des romans préférés en France, entre 1750 et 1780, *Paméla* tient la seconde place (1).

Le livre cherchait à instruire aussi bien qu'à plaire. Tout d'abord, l'attention fut captivée par la lutte de l'innocente paysanne contre les mauvais desseins d'un jeune libertin ; puis, sa vertu, ses larmes, ses misères, attendrirent les cœurs sensibles. Le roman en France acquit ainsi un nouveau ton de moralité et de sentimentalisme. Le récit détaillé des aventures de Paméla, exposant à la fois des idées sérieuses sur la morale et la vie de chaque jour, prêta à l'œuvre tous les accents du réalisme. Le grand mérite de Richardson est, sinon d'avoir introduit dans le roman cette analyse minutieuse et vraisemblable de motifs et de sentiments, du moins de l'avoir approfondie et amplifiée. Enfin, la nouvelle forme épistolaire de l'œuvre excita tout particulièrement l'intérêt et fixa pour un temps la forme du roman en France. Le roman de

(1). D. Mornet. — *Enseignements des bibliothèques privées* ; *Revue d'Histoire littéraire*, juillet-septembre 1910.

Richardson fut donc accueilli par le public pour sa nouveauté, sa vraisemblance, son pathétique, et la leçon qui s'en dégage.

Le succès de *Paméla*, en Angleterre, lui avait attiré de nombreuses et fâcheuses critiques. Dès les premiers jours de sa publication, l'opposition en avait attaqué les doctrines morales et sociales. Les amis de *Paméla* ripostèrent. Il s'engagea ensuite entre les Pamélistes et les anti-Pamélistes une querelle sur le mérite édifiant et littéraire du roman, querelle qui dura plusieurs années et donna naissance à des œuvres critiques de tous genres (1).

L'accueil enthousiaste qu'on fit à *Paméla*, en France, fut troublé par une polémique analogue, qui fit naître également toute une série de critiques violentes. Le point de départ était le même qu'en Angleterre : il s'agissait d'attaquer les doctrines exposées dans le roman.

Les uns prétendirent n'y voir qu'un sujet ridicule, une morale parodiée, « des lettres noyées dans une foule de fadaïses » (2). D'autres jugeaient le roman « un excellent traité de morale en action où les ombres du vice sont ménagées avec un jugement admirable

(1) Henry Fielding : *Joseph Andrews*. London 1741.

Conny Keyber : « *An Apology for the life of Mrs Shamela Andrews* ». London 1741.

C. Povey : « *The Virgin in Eden* ». London 1741.

Pamela censured, London 1742.

Paths of Virtue Delineated, London 1756.

(2). Aubert de la Chesnaye-des-Bois, Paris 1743. *Lettres amusantes et critiques*, 2^e partie, p. 121.

qui fait briller la vertu dans tout son éclat » (1). Les plus pénétrants voyaient dans le mariage de Pamela un précédent dangereux en faveur des aventurières, une attaque déguisée contre le préjugé de naissance, et en tout dernier lieu un ébranlement de l'équilibre social. Richardson avait, sans le vouloir et sans s'en douter, déchaîné des idées révolutionnaires.

Quoiqu'il en soit de ces opinions diverses, cette campagne d'articles, de pamphlets, de brochures, contribua si bien à mettre *Paméla* en évidence, que ce roman devint une véritable source d'inspiration en divers genres littéraires : mémoires, désormais écrits sous la forme épistolaire, romans de contrefaçon plus ou moins habile, enfin pièces de théâtre dont le nombre et la valeur feront en partie l'objet de cette étude.

(1) Abbé Desfontaines : *Observations sur les écrits modernes*. Paris 1739-43. Vol. 29, p. 894.

CHAPITRE II

LE ROMAN DE RICHARDSON

Il nous semble indispensable, avant de pénétrer dans l'étude des emprunts faits à Richardson, d'examiner d'abord rapidement le roman lui-même, pour faire ressortir ce que pouvaient donner le sujet, la couleur, l'intrigue et les incidents, les rôles et les personnages, au moment où ces divers éléments allaient pénétrer en pays étranger.

* * *

Le sujet de *Paméla* est plus riche en données dramatiques qu'on ne le croirait à première vue. Sous son apparence romanesque, le récit cache plusieurs problèmes philosophiques, moraux et sociaux. Toute une série de drames psychologiques peut être tirée des conflits de sentiments qui y sont exposés. C'est, dans l'âme du Milord, la lutte entre l'amour véritable et la passion sensuelle ; le conflit entre le sentiment du rang et la crainte d'une mésalliance ; dans le cœur de Paméla, le combat de la vertu contre la passion coupable. C'est enfin le triomphe de l'amour sur tous les obstacles. En outre, quantité d'autres

sujets d'ordre inférieur et, partant, moins riches en intérêt, pouvaient en être tirés, au grand détriment de la réputation de l'auteur : une vertueuse Paméla tentée par le bonheur ; une prudente Paméla se ménageant le mariage par une innocence calculée ; une Paméla grisette séduisant un noble. Cette richesse sera-t-elle exploitée ou soupçonnée seulement ? Toute la question est là.

Richardson avait un but essentiellement moral. Ame sensible, religieuse et sévère, tory et orthodoxe, il a voulu nous présenter une leçon édifiante, capable de plaire et d'instruire à la fois. Il ne se douta guère de la portée philosophique et sociale de son œuvre et de sa répercussion révolutionnaire. Il fut surpris et blessé, lui si sincère, qu'on eût pu prêter à son roman des intentions si différentes. Intéressé uniquement par le drame psychologique, Richardson nous peint, chez un noble orgueilleux et violent, une passion qui le dévore et lutte en lui contre un amour pur qui naît à son insu, s'accroît et triomphe en dépit de toute opposition de famille et de préjugés. Malheureusement, l'auteur, attendri par le sort de la pauvre Paméla, subissant comme son héros la puissante séduction de l'innocence, nous a peu à peu détachés du spectacle de ce conflit de sentiments et, par cette défaillance, l'artiste a fait avorter ce qui aurait pu être un chef-d'œuvre. Ainsi la porte était ouverte à des conceptions fort différentes pour ceux qui allaient mettre le sujet à la scène.

* * *

Les couleurs sont fortes et nuancées, elles s'affirment ou s'atténuent suivant les péripéties du drame. Elles mettent en relief les principaux personnages avec un éclat qui nous impressionne et qui éveille en nous les émotions et les sentiments les plus divers. Sur cette scène, qui a comme décor la vie anglaise au XVIII^e siècle, nous voyons figurer des êtres fictifs qui, malgré leurs exagérations et leurs extravagances, et en dépit des artifices bizarres et invraisemblables de l'intrigue, nous donnent l'illusion de la réalité. Pénétrons dans cette demeure, théâtre de la lutte inégale du vice et de l'innocence, qui est là, tremblante ? Paméla, petite créature menue, délicate, jolie, pure, craintive devant celui qui est son maître et son danger de tout instant. Il est jeune, noble, mais libertin et violent, en proie à une passion basse et indigne de son rang. Que de fougue ! que de violence ! et de propos indécents ! que de larmes et de terreurs ! Suivons la pauvre persécutée au château du Milord ; quelle ingéniosité diabolique dans cet enlèvement ; cet emprisonnement, ces attentats criminels ! Voici la Jewkes, vile entremetteuse, qui bat Paméla et lui confisque ses souliers pour la retenir ; voilà le monstre Colbrand qui la surveille et la terrorise ; et, loin de tout ce danger, le pauvre vieux paysan qui ne peut rien pour arracher son enfant au pouvoir du jeune seigneur. Les nuages du plus formidable orage se sont rassemblés sur la tête de la frêle créature. Soudain une voix

toute puissante commande à la tempête — le remords s'élève dans le cœur du libertin : avec la même fougue qui l'avait rendu persécuteur, il s'élance sur le chemin de la réparation. Mais le ciel, éclairci un instant par le mariage de Paméla, se rembrunit de nouveau à l'arrivée de Miladi Davers, sœur du milord; l'orage revient et redouble de furie. Nouveaux emportements! nouvelles violences! est-ce un cauchemar? Ce tissu, aux couleurs extraordinaires, est-il l'œuvre d'un cerveau en délire? Ce romanesque, qui parfois nous captive et parfois nous choque, mais toujours nous tient en éveil, est-il le reflet de l'âme même de Richardson, et de son époque? C'est ainsi qu'on le considère généralement. Ne serait-ce pas aussi bien, de la part de l'artiste, un habile moyen de choisir sur la palette littéraire la couleur la plus propre à retenir un lecteur jusqu'à la leçon finale, destinée à l'instruire?

Le romanesque, cependant, ne pouvait suffire à retenir tous les lecteurs et risquait même d'en éloigner beaucoup. D'où vient donc que tous furent captivés jusqu'au bout? C'est qu'un souffle de vie très réelle animait les traits les plus invraisemblables. Ces envolées d'imagination, ces hautes fantaisies de couleurs, qui rehaussent l'analyse psychologique, puisent une apparence de vie dans mille petits traits de réalisme : détails les plus minutieux décrivant la vie de chaque jour, expliquant le motif de chaque action, notant des mouvements d'esprit presque im-

perceptibles, et les contre-coups de chaque incident, de chaque parole sur la sensibilité de Paméla. Ils sont rendus d'autant plus vivants qu'ils sont exprimés par elle-même et avec une grande simplicité, sauf toutefois lorsque Richardson lui tient la main (1).

* * *

Les incidents dramatiques abondent. Pour ne rappeler que les plus évidents, c'est Paméla surprise dans la serre par son maître et découvrant ses mauvais desseins ; c'est la scène de violence où la bonne madame Jervis donne presque sa vie pour sauver l'honneur de la jeune fille ; c'est le vieil Andrews trompé par le Milord et éloigné de son enfant en danger ; c'est la brutalité de la Jewkes contre Paméla ; c'est la scène de désespoir de la jeune fille qui la mène au suicide ; c'est la rencontre orageuse de Paméla et de Lady Davers.

Le roman ne contient guère moins de scènes touchantes qui, à la vérité, ne sont pas toujours heureusement traitées, mais qui, par leur essence même pouvaient être intéressantes à la scène : la mort de la mère du Milord ; la déclaration d'amour du jeune homme après l'éveil de sa conscience ; la rencontre de Paméla avec son père ; le mariage dans la chapelle.

(1). « Those things don't disgrace men, that ruin poor women, as the world goes ». Plus loin : « For ever wicked men, I have read, soon grow weary of wickedness with the same person and love variety ». S. Richardson : *Pamela, or Virtue Rewarded*, *Everyman's edition*. vol. 1, p. 30.

Notons encore les incidents comiques, répartis çà et là par l'auteur pour alléger le ton général de l'œuvre ou présents dans l'œuvre à son insu. Ils ne foisonnent pas dans ce roman sentimental ; cependant les rapports de Williams et de la Jewkes, ceux de Paméla et du chevalier Ernold, sont souvent d'un comique très marqué. « *Paméla* » offrait donc, par la variété des situations, des intrigues multiples, et chacune pouvait être menée de façon très captivante à son dénouement selon l'ingéniosité de l'auteur dans le choix et la liaison des incidents ; choix dans lequel il avait le champ libre pour faire une œuvre plus vraisemblable que celle du romancier.

* * *

Deux personnages sont ici au premier plan : l'héroïne et son persécuteur.

Nous ne voyons le Milord que par les yeux de la romanesque Paméla, et notre opinion sur lui en est très influencée. Nous ne comprenons plus très bien comment, chez un homme si mauvais, la lutte peut durer ce qu'elle dure et se terminer par le triomphe d'un amour pur sur une passion brutale. Mais nous, lecteurs, qui ne sommes pas, comme elle, aveuglés par la terreur, nous pouvons dès le début nous rendre compte de la très grande influence qu'exerce la pureté sur ce libertin et cela, en dépit de lui-même. Elle est exprimée, il est vrai, par des mots de colère, des imprécations, des jurons même —

étrange hommage à la vertu — qui rendent pour nous cette lutte vraisemblable.

Dans son récit, si naïf et si naturel, Paméla dépeint son maître sous des couleurs fortes et mêmes violentes : c'est un jeune homme autoritaire, qui se met en courroux à la moindre opposition. Il est vrai que, lorsque le danger semble s'éloigner, elle s'empresse, par bonté naturelle, de lui accorder qu'il est bon et généreux. Mais, à la première alarme, il redevient sous sa plume un mauvais maître, un libertin, un monstre. Elle voit dans la moindre de ses attentions un danger pour sa vertu : ce qui se confirme, d'ailleurs, par de nouveaux attentats. Elle est frappée surtout de son manque de dignité et contribue, en nous racontant tous les artifices auxquels il s'abaisse, à l'avilir à nos yeux. Et c'est à travers ce tissu de dissertations morales, de raisonnements, d'indignations, de pleurs et de misères que nous avons à nous représenter la lutte terrible qui se livre dans le cœur du personnage. Cette lutte est d'autant plus terrible que la dominante de ce caractère est la violence, violence envers lui-même, aussi bien qu'envers sa servante. Lorsque le temps de la terreur est passé pour celle-ci, elle a encore à constater cette violence dans les rapports du frère et de la sœur. Milord B. est bien de son époque et de sa caste : il ne souffre aucune contrainte. Par sa fortune, son rang, le monde doit lui appartenir et malheur à qui lui résiste. Ce type du séducteur sera repris par Richardson dans « *Clarisse Har-*

lowe », et étudié sous un autre jour avec Lovelace.

Paméla joint à une très grande jeunesse et à son attrayante beauté une haute valeur morale. Une éducation de « demoiselle », qui lui a été donnée par sa bonne maîtresse, s'harmonise si bien avec la délicatesse de sa nature, que cette éducation l'élève au-dessus de sa condition de paysanne, pour la jeter dans un milieu où elle n'est pas appelée à vivre. Une affection sincère et profonde pour ses parents l'empêche de cacher ou d'oublier son origine, et elle soutient tous les assauts de l'orgueil avec humilité. Sa bonté naturelle la porte à ne jamais se rechercher elle-même, ce qui la fait aimer de tous ceux qui l'approchent. Elle a le sentiment de la reconnaissance porté au plus haut point. C'est par reconnaissance pour feue sa bonne maîtresse qu'elle se croit obligée de demeurer soumise à son dangereux maître. C'est par reconnaissance pour les quelques bontés qu'elle a reçues de lui qu'elle revient s'exposer au danger, lorsqu'il est malade.

L'amour naît à son insu et exploite en elle ce sentiment du devoir ; d'où il résulte une incohérence apparente de conduite. Sa pureté naturelle la guide dans les épreuves ; elle répugne au mal instinctivement et se conduit dans le danger avec un mélange d'innocence et de perspicacité. Tant de qualités sérieuses risqueraient de la vieillir, d'autant plus qu'elle raisonne beaucoup ; mais elle le fait avec

tant de grâce et parfois d'esprit, qu'elle reste plus enfant que femme.

Lorsque cependant elle se voit cernée de toutes parts et privée de tout secours, son courage la grandit et nous sentons que cette enfant conçoit le devoir en héroïne. La vertu de Paméla et la dignité de la femme ressortent d'autant mieux qu'elles sont mises en contraste avec le vice personnifié dans un autre caractère. La Jewkes semble, elle, n'avoir aucun soupçon de ce que doit être la dignité féminine. Corruptrice, elle est insensible à la beauté et même à la raison d'être de la vertu. Le devoir pour elle c'est d'obéir à qui la paye, quels que soient les services demandés. En un mot, c'est le personnage dévoué que tout libertin rencontre sur son chemin pour l'employer à ses fins ; et nous la retrouverons réincarnée dans la veuve Sinclair de *Clarisse Harlowe*.

* * *

L'exploitation aisée de cette abondante matière allait être entravée par les différences qui séparent les deux genres littéraires. On sait du reste qu'il est difficile de mettre un roman à la scène (1).

Aux auteurs, avides d'exploiter une nouveauté qui peut leur apporter gloire et for-

(1) Etienne et Martainville, *Histoire du Théâtre Français*. Paris 1802, vol. 3, p. 67. « Une vérité que l'expérience a confirmée, c'est que rien n'est plus difficile que de mettre en scène d'une manière satisfaisante le roman même le plus estimable. »

tune, tout ne semble-t-il pas facile ? Etant donné la popularité de *Paméla*, ils ont tenté une transposition qu'ils escomptaient fructueuse. Plusieurs auteurs, d'opinions très diverses et d'ailleurs d'un inégal talent, traitèrent le sujet : chaque pièce constitue en quelque sorte l'expérience dramatique d'un chacun.

Les uns firent une comédie sérieuse, les autres une comédie satirique, les uns une comédie larmoyante, les autres une comédie bouffe, et ces genres si différents nous obligent à donner un bref aperçu historique, analytique et critique de toutes ces pièces. Voyons celles qui s'inspirèrent directement du roman.

CHAPITRE III

PAMÉLA SUR LA SCÈNE FRANÇAISE

Le premier qui fit revivre Paméla sur la scène française fut Louis de Boissy, poète fécond et superficiel. Sa *Paméla, ou la vertu mieux éprouvée*, pièce en trois actes et en vers libres, fut jouée pour la première fois au Théâtre des Italiens, le 4 mars 1743 (1).

Paméla, ayant échappé au maître qui en voulait à sa vertu, est venue se réfugier en France avec une soi-disant comtesse française qui n'est, à la vérité, qu'un marquis déguisé en femme et qui est amoureux d'elle. Mathurin, le jardinier du marquis, n'est pas plus insensible que son maître aux charmes de Paméla :

« Mademoiselle, j'étouffons d'amour pour vous, et je croyons qu'il est plus sage de vous le dire que d'en crever. »
(Acte 1^{er}, scène IV).

Il s'y prend d'une façon fort adroite pour lui demander sa main. Sous prétexte d'écrire à une autre, il lui dicte sa déclaration et lui laisse comprendre à la fin qu'elle est à son

(1) *Mercur de France*, mars 1743.

adresse. Arrive ensuite un chevalier gascon qui, lui aussi, vient faire sa cour à Paméla :

Paméla :

Que demande Monsieur ?

Le Chevalier :

Un prodige femelle
En France arrivé fraîchement,
Que pour sa rareté je viens voir seulement.
Une fille accomplie et qui fait voir en elle
Une sagesse douce et ferme cependant;
Qui triomphe toujours, sans faire là cruelle;
Une beauté naïve et sans entêtement,
Qui pare la vertu d'une grâce nouvelle;
Que par envie on fronde injustement,
Et qu'on admire forcément.
C'est Paméla que ce Phénix s'appelle;
Serait-ce vous, Mademoiselle ?

Paméla :

Je me reconnais à ce nom...

Le Chevalier :

Et vous voyez, dans ces retraites,
Un gentilhomme d'Avignon,
Rempli de zèle et d'admiration
Pour tant de qualités parfaites;
Le chevalier de vos vertus
Et le défenseur de vos charmes,
Contre les esprits prévenus,
A pied comme à cheval, prêt à prendre les armes...

Le chevalier n'a pas plus de succès que Mathurin : Paméla reste insensible à tous ses transports. Survient le marquis, toujours déguisé en comtesse ; il est reconnu et démasqué par le chevalier. Paméla est désespérée d'avoir été dupée. Elle veut partir. Pour la

retenir la domestique Nérine lui fait croire que son maître va se marier le lendemain. A cette fausse nouvelle, la jeune fille éprouve un si grand dépit qu'elle accepte, par un billet, la demande en mariage de Mathurin. Celui-ci, ne sachant lire, s'en rapporte au chevalier gascon, qui lui lit la missive de travers, comptant la faire tourner à son profit. Cet artifice ne lui réussit cependant pas. D'autres attaques sont alors dirigées contre la vertu de Paméla. Le cœur qui avait résisté aux violents assauts et aux ingénieux subterfuges du Milord anglais, cède bientôt à la magie enchanteresse de la déclamation, du chant et de la danse. Paméla, vaincue, devient la femme du marquis.

A vrai dire, cette pièce n'est qu'une parodie. L'intrigue et les personnages du livre sont complètement déformés et n'ont qu'un rapport lointain avec le roman. Le romanesque et la morale de l'œuvre de Richardson y sont ridiculisés avec une verve impitoyable. Boissy emploie, pour assurer le succès de sa pièce, tous les artifices ordinaires du théâtre : déguisement, lettre interceptée, dénouement mêlé de féerie. L'introduction de la musique et des lutins sert heureusement à atténuer la mésalliance du marquis. Le danger de scandale ainsi écarté, la pièce, qui n'a en somme aucune valeur littéraire, fut cependant bien reçue par le public : elle eut treize représentations (1).

(1) J. Desboulmiers : *Histoire Anecdotique du théâtre italien*. Paris 1769. Vol. 5, p. 119.

* * *

Nivelle de La Chaussée, séduit à son tour par le sujet, s'avisa d'en tirer une pièce du même nom, mais du genre larmoyant (1). Elle fut donnée au Théâtre Français, le 6 décembre 1743, et tomba à la première représentation (2).

La Jewkes garde Paméla prisonnière dans le château du Milord. Williams, un jeune ecclésiastique, la console de son mieux et cherche les moyens de la faire évader. La jeune fille se refuse aux propositions infâmes de son maître le Milord, qui survient à l'improviste. Rendu jaloux par la présence d'un rival et furieux d'avoir été bravé, le jeune homme trame un complot avec la Jewkes pour triompher de Paméla par la violence. La jeune fille les entend ; elle veut se sauver, mais elle n'y parvient pas :

Paméla :

Grand Dieu! Qu'osent-ils entreprendre ?
J'ai surpris leur secret. Hélas je viens d'entendre
Le projet criminel qu'on trame contre moi.
On attend que la nuit répande ici ses ombres
Bientôt à la faveur des voiles les plus sombres
L'artifice et la force... ah je tremble d'effroi.
Oui, fuyons. Cette clef rend ma fuite possible.

(Elle va pour ouvrir la porte)

Quelle horreur! on a mis un obstacle invincible
Williams ne m'a prêté qu'un secours superflu

(1) Cf. G. Lanson: *Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante*. Paris 1895.

(2) *Mercure de France*, Vol. 1^{er} décembre 1743.

Contre moi seule ici le crime a tout prévu
Quel complot! quel forfait! ah! ma frayeur redouble
La terreur me saisit, et ma raison se trouble
Je ne vois plus qu'objets troubles et confus
Je ne sais où je suis! je ne me connais plus.

(Acte IV, scène 1^{re}).

On retrouve son voile dans le vivier et on la croit morte. Affolement général ; le seigneur, pris de remords, est hors de lui-même. En la revoyant vivante, il se réjouit et propose de l'épouser. Paméla se refuse à tout : elle craint un faux mariage et part avec sa mère, Madame Andrews, nouveau personnage, qui, en trompant la surveillance du jeune séducteur, s'est glissée auprès de sa fille en qualité de gouvernante. Un mot de Miladi Davers, sœur du jeune seigneur, lui apprenant que son frère est en danger de mort, suffit à lui faire rebrousser chemin. Miladi Davers en dépit du préjugé consent au mariage des deux amants.

L'auteur ayant choisi l'épisode de la séquestration de Paméla, l'action était pour ainsi dire nulle. Dépouillée des couleurs vivantes du roman, elle se déroulait, par une succession d'incidents factices et invraisemblables, autour d'une héroïne larmoyante, romanesque et ridicule. La pièce méritait son échec.

* * *

La chute de ces deux *Paméla* donna lieu à la pièce satirique et facétieuse de Godard d'Aucour, intitulée *La Déroute des Paméla*.

On la joua au Théâtre des Italiens, le 25 décembre 1743, où elle fut fort applaudie (1).

L'action se déroule à Paris où la véritable Madame Paméla est venue,

« Chercher deux enfants malheureux,
Qui n'ont que trop fait parler d'eux. »

Arlequin l'accueille et lui donne des détails sur le sort de « ses deux enfants », la *Paméla italienne* et la *Paméla française* (2).

Arlequin :

Dans cet hôtel depuis près d'une année
Nous avons reçu votre aînée,
Elle eut quelques revers, mais elle va son train.
Sa sœur cadette est morte au Faubourg St-Germain.

Madame Paméla:

Ma fille est morte? Ah! que viens-je d'entendre ?...
Elle est morte tout d'un coup?

Arlequin :

Oui, de mort subite...
Elle ne périt pas faute d'avoir du monde,
Ses beaux yeux en firent la ronde.
L'assemblée applaudit en voyant Paméla:
Mais par malheur elle parla.
Un froid mortel la prend, elle tombe en faiblesse,
A son malheureux sort aucun ne s'intéresse
La rage de parler la saisit en mourant;
Enfin elle est morte en parlant;
Pour avoir trop parlé peut-être,
C'était bien la peine de naître.

(1) *Dictionnaire portatif des Théâtres de Paris*, Paris 1754, p. 105.

(2) La pièce de Boissy avait été jouée au théâtre des Italiens, celle de La Chaussée au théâtre Français.

J'étais à son enterrement

Et l'on grava ces mots dessus son monument :

« Ci-gît une Beauté dolente

« Qui croyait arracher des pleurs,

« Mais plus elle fut gémissante

« Plus elle trouva de rieurs.

(Acte 1^{er}, scène 1^{re}).

Madame Paméla s'entretient avec la Paméla italienne qui survient, et, ne reconnaissant point en elle son enfant, elle l'accable de reproches. Arrive la Paméla française qui, depuis son échec, se tient dans l'ombre. Elle non plus, ne peut se justifier devant les accusations de la véritable Paméla. Les deux démasquées essaient de s'échapper, mais Arlequin les retient. Elles sont confiées aux soins de la Mère Bleue qui les pare d'habits bleus et les enferme dans la bibliothèque. Madame Paméla ayant recouvré l'honneur retourne en Angleterre.

Bien entendu, cette pièce amusante n'a aucune valeur littéraire. Parodie spirituelle et bien faite, elle nous sert plutôt de témoignage contemporain sur les mérites respectifs des deux pièces précédentes et sur la manière dont elles furent accueillies par le public. La pièce de d'Aucour eut plusieurs représentations (1).

* * *

Voltaire n'était pas homme à se laisser intimider par l'insuccès des pièces de Boissy et de La Chaussée. Mettait-il son orgueil à

(1) *Mercur de France*, Décembre 1743.

réussir là où d'autres poètes avaient échoué ? croyait-il trouver dans ce roman les éléments d'une pièce intéressante ? Le fait est que cinq ans plus tard il en fit une comédie larmoyante, intitulée *Nanine, ou le préjugé vaincu*. La pièce ne fut jouée à Paris que le 16 juin 1749 (1). Le sujet était emprunté au roman de Richardson, mais l'intrigue et le dénouement sont de pure invention, invention d'ailleurs peu heureuse. Il y avait eu prudence, de la part de Voltaire, à présenter l'héroïne sous un autre nom et à exclure le ridicule qui avait fait tomber les pièces de ses prédécesseurs ; mais, il ne réussit pas à en éliminer le banal et le romanesque.

Le comte d'Olban, qui a promis d'épouser la baronne d'Orme pour des raisons de convenance, s'éprend d'amour pour sa servante, Nanine, fille de basse naissance. La baronne le lui reproche, le comte s'obstine :

La Baronne:

Vous oseriez trahir impudemment
De votre rang toute la bienséance,
Humilier ainsi votre naissance;
Et, dans la honte où vos sens sont plongés,
Braver l'honneur?

Le Comte:

Dites les préjugés.
Je ne prends point, quoiqu'on en puisse croire,
La vanité pour l'honneur et la gloire.
L'éclat vous plaît; vous mettez la grandeur
Dans des blasons: je la veux dans le cœur.

(1) *Mercur de France*. Décembre 1749.

La Baronne:

Vous dégradez ainsi la qualité!

Le Comte:

Non; mais j'honore ainsi l'humanité.

La Baronne:

Vous êtes fou; quoi! le public, l'usage !...

Le Comte:

L'usage est fait pour le mépris du sage;
Je me conforme à ses ordres gênants,
Pour mes habits, non pour mes sentiments.
Il faut être homme, et d'une âme sensée
Avoir à soi ses goûts et sa pensée.
Irai-je en sot aux autres m'informer
Qui je dois fuir, chercher, louer, blâmer ?
Quoi! de mon être, il faudra qu'on décide ?
J'ai ma raison : c'est ma mode et mon guide.
Le singe est né pour être imitateur,
Et l'homme doit agir d'après son cœur.

La baronne, dépitée, voudrait marier Nanine à Blaise, le jardinier qui, lui aussi, est amoureux d'elle ; mais, l'aimable paysanne ne se prête point à ce dessein ; elle préfère le couvent. Le comte refuse de la laisser partir et finit par la demander en mariage. Malgré son amour pour lui, Nanine aime mieux s'éloigner que de le déshonorer par une mésalliance ; le comte insiste.

La baronne, qui veut perdre Nanine à tout prix, s'empare d'une lettre que celle-ci a adressée à un certain Philippe Hombert. Le comte, ayant lu la lettre, soupçonne un rival secret et Nanine tombe en disgrâce. Philippe Hombert, qui n'est autre que le père de

Nanine, vient demander sa fille ; le comte reconnaît ses torts. On se hâte de ramener la jeune paysanne qui a quitté la demeure seigneuriale pour le couvent. La marquise, mère du comte, consent au mariage, et l'on ne tarde pas à célébrer la cérémonie. Le Préjugé est Vaincu !

L'apparence du succès, que treize représentations consécutives donnent à la pièce de Voltaire, est démenti en partie par le témoignage de ses critiques. Ils sont tous d'accord, et assez justement, pour dire que la comédie de *Nanine* ne fut pas très heureuse et que Voltaire n'a pas été à la hauteur du sujet qu'il a traité. On lui reproche d'abord la froideur qui glaça la pièce, la banalité des artifices qu'il emploie et le peu d'intérêt qui en résulte (1). Collé, non sans malice, prétend n'y trouver ni comique, ni larmoyant, ni action, ni intérêt, et il ajoute que Voltaire a assuré le succès de *Nanine* en payant la Comédie au Public (2). On ne s'en tint pas à critiquer la conduite de la pièce. On s'en prit aux idées qu'elle défendait. L'Abbé de La Porte trouve que Voltaire « établit dans sa pièce une morale dangereuse, qui ne tend qu'à confondre toutes les conditions et à former des alliances disparates » (3).

(1) P. Clément, *Cinq années littéraires*. Genève 1748-52. Vol. 1, p. 189 et suiv.

(2) Collé, *Journal*: Paris 1868 (Ed. Bonhomme). Vol. 1, page 80 et suiv.

(3) Abbé de La Porte: *Observations sur la littérature moderne*. La Haye, 1749-1752. Vol. 1, p. 54.

Ces jugements, bien qu'ils soient quelque peu partiiaux, ne nous paraissent pourtant pas trop sévères. L'attaque hardie dirigée contre une vieille tradition sacrée par un écrivain dont la renommée littéraire était établie, fit beaucoup plus, croyons-nous, pour le succès de *Nanine* que les mérites de la pièce. L'auteur est manifestement préoccupé de la doctrine qu'il veut exposer, et, pour ménager l'opinion sur le préjugé de la naissance, il sacrifie volontairement, et prudemment, son goût artistique. Nous n'avons plus, devant nous, le spectacle de la lutte âpre entre la passion sensuelle et l'amour pur, entre l'honneur du rang et le mérite, dans le cœur d'un jeune homme au caractère violent et sans contrainte, devenu maître d'une innocente paysanne et la convoitant pour satisfaire une passion coupable. Le caractère du comte d'Olban ressemble très peu en réalité à celui du héros de Richardson. Il n'a ni l'imprudence, ni la fougue, ni la sensualité du modèle. Sa colère, sa jalousie, sa passion sont toujours sous la domination d'un jugement philosophique. C'est un homme âgé, un caractère doux et raisonnable. Nanine n'a rien à craindre de cet amour ; le comte l'aime sincèrement pour sa vertu, son mérite et d'une amitié presque paternelle. Son âge, son indépendance et le consentement de sa mère au mariage sont autant de raisons pour ne pas céder impulsivement à l'entraînement de son amour. La pièce perd de ce fait une grande partie de son intérêt.

Nanine est un personnage tout d'une pièce. Comme Paméla elle est humble, reconnaissante, vertueuse, aimable et prudente ; mais, il lui manque ce naturel, cet individualité et ce charme qui donnent une vie intense à l'héroïne de Richardson. Elle n'en est que la fade copie ; de même que la baronne d'Orme, caractère violent et outré, n'est qu'une copie de l'impérieuse et hautaine Milady Davers, sœur du jeune seigneur, La marquise, mère du comte, vieille, babillarde, est plus ridicule que comique.

L'impression générale, qui se dégage de la pièce de Voltaire, est une impression de froideur et d'invraisemblance. Les attaques voilées dirigées contre un préjugé, les platitudes philosophiques qui ont pu séduire les esprits du dix-huitième siècle ne nous en imposent plus. Nous cherchons l'intérêt de la pièce dans le développement des caractères et de l'action. Ceux-ci manquent en général de vraisemblance et de vie. L'action reste immobile ; une lettre équivoque ne change rien et n'excite aucun intérêt dans l'intrigue.

Une telle médiocrité ne se justifie pas suffisamment, pour un auteur tel que Voltaire, par le fait qu'il ait tenté un genre nouveau pour lui, et qu'il ait été par prudence obligé de modifier ses personnages. Peut-être Voltaire, auteur classique, respectueux des traditions de ce genre, a-t-il négligé systématiquement le jeu des instincts et de la passion pour faire dominer la raison, éliminant l'incertitude des conflits entre personnalités et

perdant ainsi le réalisme et l'intérêt qui s'en dégagent. Tout dans la pièce n'est cependant pas à rejeter. Il y a dans la peinture des caractères, dans quelques scènes touchantes et dans les idées subtilement exposées un mérite qui rachète en quelque sorte les défauts de l'œuvre. Le sentimentalisme né des idées philosophiques et de la situation délicate des principaux personnages donne à la pièce sa raison d'être sans réussir à la transformer en chef-d'œuvre.

Malgré les critiques *Nanine* est restée au théâtre de 1749 jusqu'en 1840, période pendant laquelle elle fut jouée 291 fois (1). Sa popularité s'accrut à mesure que les idées philosophiques s'infiltrèrent dans les masses et ne finit que lorsqu'un nouvel ordre de choses eût remplacé l'ancien édifice social.

* * *

Toutes les tentatives faites pour mettre *Paméla* à la scène aboutirent donc à des insuccès. Les couleurs fortes, empreintes de romanesque, les caractères, l'intrigue, les situations touchantes et les accents réalistes de l'œuvre ont été traités de telle sorte que la physionomie du roman de Richardson a été trahie : tout est fondu en une monotone grisaille.

L'idéal de la scène française à cette épo-

(1) A. Joannidès, *La Comédie-Française* de 1680-1900, Paris, 1901.

que nous explique ces changements. Trop de romanesque prêterait à rire. Les scènes risqués répugneraient. Moraliser ferait bailler d'ennui. Trop de violence choquerait le goût. Trop d'audace dans l'exposition de mœurs que l'honnête bourgeois guette âprement pour les reprocher à la noblesse libertine, entraînerait la censure.

Chacun chercha à faire du sujet ce qui pouvait le mieux servir son but : l'un voulait faire rire, l'autre toucher jusqu'aux larmes, un autre saisir l'occasion d'exposer ses idées philosophiques, un autre ses idées sociales et politiques. A ces intentions en elles-mêmes déformatrices, vinrent s'ajouter les modifications de la mise en scène, la nécessité de satisfaire au goût du jour, et la prudence qu'il fallait observer pour la présentation d'un tel sujet.

Ainsi les auteurs français, pour divers raisons, sont loin d'avoir épuisé cette riche source de sujets dramatiques. Leurs essais pour en tirer des pièces de valeur avortèrent. Leurs reproductions des personnages de Richardson ne sont que des copies faussées et déformées. Seul Voltaire eut un succès partiel. La formule susceptible de rendre exactement le roman de Richardson à la scène restait donc encore à trouver. Nous allons voir qu'une nouvelle conception dramatique du sujet nous viendra de l'Italie, et qu'elle influencera à son tour les auteurs français.

CHAPITRE IV

PAMÉLA EN ITALIE

La grande renommée du roman de Richardson ne s'arrêta point aux frontières de la France où Paméla avait pris ses lettres de naturalisation. La traduction élégante de l'Abbé Prévost fit connaître l'œuvre par toute l'Europe où, pendant de longues années, la gloire et la vertu de Paméla ne cessèrent de briller. Les lecteurs italiens lui firent bon accueil et l'ouvrage fit bientôt les délices des âmes tendres et sentimentales. Carlo Goldoni, poète comique italien, nous raconte dans ses *Mémoires* qu'il connaissait bien l'œuvre de Richardson mais qu'il avait écarté l'idée d'en tirer une pièce parce que le but moral de l'auteur anglais ne convenait pas aux mœurs et aux lois de son pays. Mais lorsqu'il se trouva à court de sujets de comédie et que ses amis l'incitèrent à s'en servir, il y consentit de bon gré (1).

Goldoni s'inspira directement de Richardson pour le fond de sa pièce, mais il inventa le reste de l'action. Comme Voltaire il sut prendre ses précautions, imagina un dénouement qui servit de modèle aux amants

(1) *Mémoires de C. Goldoni*, Paris, 1822. Vol. I, p. 302-3.

vertueux, et écarta le danger de heurter de front les idées généralement acceptées. *Pamela Nubile*, pièce en trois actes et en vers fut jouée à Mantoue en 1750, et ce fut de tous les ouvrages qu'il avait jusqu'alors publiés celui qui eut le plus de succès (1).

Paméla est une jeune fille charmante et vertueuse au service de Bonfil, jeune noble fougeux et un peu libertin qui s'est épris d'elle. Elle a aussi un penchant pour lui, mais lorsqu'il lui fait des propositions déshonnêtes elle se refuse avec un tel courage et une telle énergie qu'il en reste confondu ; l'amour pur naît à ce moment.

Bonfil :

Paméla donne-moi ta main.

Paméla :

Vous ne l'aurez plus certainement.

Bonfil :

Tu oserais me contredire?

Paméla :

J'oserais tout pour mon honneur.

Bonfil :

Je suis le maître.

Paméla :

Oui, vous êtes le maître, mais non pas pour me déshonorer.

(*Il veut la saisir. Elle crie à haute voix*) :
Madame Jevre!

Bonfil :

Tais-toi!

(1) Elle fut traduite en français par Du Bonnel de Valguier, en 1759.

(*Il va fermer la porte et revient. Paméla est tremblante*).

Bonfil :

Tiens, Paméla, prends ces cinquante guinées, fais-en ce que tu voudras.

Paméla :

Mon honneur m'est plus cher que tout l'or du monde.

Bonfil :

Prends-les, te dis-je.

Paméla :

Non, assurément.

Bonfil :

Innocente, prends-les, morbleu, tu me feras jurer.

Miladi Davre, qui soupçonne la passion de son frère pour Paméla voudrait la prendre à son service. Bonfil s'y résout, donne son consentement, puis refuse de la laisser partir. Son ami intime, Milord Arthur, cherche à le détourner d'un tel amour. Bonfil demeure irrésolu ; un combat terrible entre l'amour et l'honneur se livre dans son cœur. Il part pour la campagne avec Arthur. Sa sœur Miladi Davre et son neveu le chevalier Ernold profitent de son absence pour enlever Paméla qu'ils injurient. Madame Jevre, servante fidèle du Milord la défend.

Milord revient à propos ; grande colère contre sa sœur et son neveu. (Il veut même tuer celui-ci). L'amour est sur le point de triompher de l'honneur lorsqu'on annonce un nouveau personnage, le père de Paméla qui vient chercher sa fille. Bonfil accueille le vénérable Andrews et lui avoue son amour

pour Paméla. Le vieillard s'émeut à cette nouvelle et finit par avouer que son nom n'est pas Andrews mais qu'il est le comte d'Auspingh, un révolté contre la couronne d'Angleterre, et que Paméla est vraiment une fille de condition noble. Paméla ignore encore qu'elle est la comtesse d'Auspingh. On lui apprend la nouvelle ; Miladi s'excuse, le chevalier Ernold demande pardon, Bonfil épouse Paméla.

Goldoni ne s'encombra point des détails de l'histoire. Il prit le fond du sujet, dessina les caractères avec adresse et énergie, inventa des situations attachantes qui font ressortir les traits principaux des caractères et couronna le tout par un dénouement qui n'offensa ni la bienséance ni l'honneur. Paméla, dont la dignité est outragée, reste toujours courageuse et vertueuse. Bonfil a un fond naturel de vertu et d'honnêteté. La lutte entre le sentiment de son rang et son amour, les combats continuels qui se livrent dans son cœur, l'amour qui l'entraîne et l'orgueil qui l'arrête constituent toute l'intrigue. Le caractère d'Arthur, l'homme raisonnable de la pièce fait réfléchir : celui d'Ernold est d'un comique piquant et contraste heureusement avec la gravité des autres personnages. La couleur italienne, parfois trop vive, de l'œuvre se rapproche beaucoup de la couleur anglaise du roman. Pouvait-on mieux faire encore avec ce sujet ? Certes oui, mais on se contentera désormais de la conception de Goldoni pour la *Paméla, jeune fille*.

L'auteur italien s'inspira de sa *Paméla* et en tira en 1756, le sujet de la *Buona Figliuola*, ou la *Bonne Fille*, opéra en trois actes, donné avec beaucoup de succès, pour la première fois, à Parme, sur la musique de Duni. L'intrigue est à peu de choses près celle de « *Nanine* » et des autres « *Pamélas* ». Cecchina, une charmante fille abandonnée toute jeune par ses parents, en Italie, est devenue jardinière dans un château du pays. Le maître du château l'épouse en dépit de l'opposition de sa sœur, la marquise, qui par cette mésalliance d'un membre de sa famille semble sur le point de perdre l'affection d'un chevalier qu'elle veut épouser. Tous les nuages sont dissipés lorsqu'un soldat allemand, à la recherche de Cecchina, la reconnaît en la Bonne Fille et annonce qu'elle est l'enfant d'un baron. La même pièce jouée ensuite à Rome comme opéra-comique, cette fois sur la musique du célèbre compositeur, Nicolo Piccini, eut un succès encore plus retentissant. Et non sans raison, car bien que la vraisemblance soit souvent blessée, il y a du mérite dans la peinture des caractères, la sensibilité, le mouvement et le comique de la pièce. On ne tarda pas à traduire l'œuvre en plusieurs langues et elle fut jouée en Espagne, en Allemagne et en Angleterre et reçue avec le plus grand enthousiasme. Une suite intitulée, la *Buona Figliuola Maritata*, ou la *Bonne Fille Mariée*, qu'on attribua à Goldoni, fut représentée à Venise en 1762.

La réception presque triomphale faite à la

Paméla, jeune fille et à la *Bonne Fille* donna à l'héroïne de Richardson une place et un renom sur la scène italienne.

Les admirateurs de Goldoni, désireux de revoir revivre sa *Paméla* en d'autres situations, l'importunèrent bientôt pour qu'il en donnât une nouvelle incarnation (1). Lui, qui en artiste, sentait le sujet épuisé s'y refusa, mais il lui arriva ce qui était arrivé à Richardson; il se trouva en quelque sorte forcé par l'opinion à en donner une suite. Nous avons en effet mentionné la continuation que l'auteur anglais avait donné à sa « *Paméla* » en 1741 (2). L'abbé Prévost, avec son goût sûr d'artiste et de traducteur bien avisé, s'était dispensé de traduire l'œuvre. Cependant ce fut sur ces mêmes données que Goldoni composa sa *Pamela Maritata*, ou *Paméla Mariée*, jouée pour la première fois à Rome en 1760. Mais que faire de plus avec des personnages si parfaitement corrects et connus comme tels du public ? Sur quoi baser de nouvelles épreuves pour captiver de nouveau l'attention ? L'auteur, avec sa science du théâtre, réussit néanmoins à faire naître la discorde entre *Paméla* et le Milord et à les rendre malheureux par la jalousie (3).

(1) Pietro Chiari l'avait déjà devancé en ceci. Sa « *Pamela Maritata* » fut jouée à Rome en 1753 et imprimée à Bologne en 1759.

(2) Voir p. 1, note 1.

(3) *Mémoires de Goldoni*, Paris, 1822. Vol. 2. p. 109.

CHAPITRE V

RETOUR DE PAMÉLA EN FRANCE :

EMPRUNTS A L'ITALIE

Après une absence relativement longue (si nous laissons de côté les représentations intermittentes de la *Nanine*, de Voltaire), Paméla fait sa réapparition sur la scène française, parée cette fois des couleurs italiennes que Goldoni lui avait données dans ses pièces. Sous le nom de Rosette, elle débuta de nouveau en France dans la « *Bonne Fille* », opéra-comique légèrement transformé par une traduction libre de Cailhava d'Estandoux et la réadaptation musicale du signor Baccelli. La musique surtout séduisit les spectateurs et dès la première représentation donnée au Théâtre des Italiens, le 17 juin 1771, la pièce fut vivement applaudie (1).

(1) *La Buona Figliuola*, opéra-comique en trois actes, traduit et parodié par Cailhava d'Estandoux, joué pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 17 juin 1771. « Cette pièce » dit Bachaumont, « est en effet dans un genre romanesque, mais triste.... La traduction est mal faite : la musique cependant a produit un grand effet ». *Mémoires secrets*, Londres 1777. Vol. 5, p. 309.

Le Mercure de France en parlant de la même pièce « Elle a du succès et du plus mérité. La scène est intéressante, il y a des situations heureuses et d'un bon comique... Un tel chef-d'œuvre rend raison de l'estime que les âmes sensibles de toutes les nations lui donnent et c'est un excellent modèle pour nos jeunes compositeurs. » Juillet 1771.

Devant ce succès constant d'une simple adaptation, l'Académie Royale de Musique jugea intéressant de faire connaître la pièce originale de Goldoni et la composition de Piccini. Une représentation extraordinaire, qui eut lieu le 7 décembre 1778, permit donc à ce public déjà si enthousiaste d'applaudir dans l'original la belle jardinière, Cecchina, réplique de la Pamela Nubile. Le succès fut retentissant (1). Le temps ne semble pas avoir diminué l'engouement pour la *Bonne Fille*. Elle fut reprise en janvier 1790, et donnée par une troupe italienne sous la direction de Piccini lui-même, au Théâtre de Monsieur où elle fut de nouveau reçue avec le plus vif enthousiasme (2).

Dans l'intervalle, le 15 avril 1779, on avait joué à l'Opéra, la suite de la *Bonne Fille*, intitulée la *Bonne Fille Mariée* (3), opéra-bouffon en trois actes sur la musique de Piccini, et attribué par beaucoup en France, comme il l'avait été en Italie, à Goldoni. Le sujet de la pièce est sans doute emprunté à la *Pamela Maritata*, quoiqu'elle ne soit pas du même

(1) *Mercur de France*, décembre 1778 « Nous ne serons jamais témoins d'un réusite plus complète, ni plus méritée ». « Elle produit infiniment plus d'effet en original qu'en parodie ». Bachaumont, *Mémoires secrets*. Londres, décembre 1778, Vol. 12, p. 207.

(2) *Mercur de France*, janvier 1790.

(3) *La Buona Figliuola Maritata*, opéra-comique italien en trois actes représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le jeudi 15 avril 1779. Musique del Signor Piccini. Paris 1779. (Texte italien et français).

auteur (1). Le libretto aussi bien que la musique est de Piccini. L'œuvre est sentimentale, romanesque et invraisemblable. Seule la musique racheta un tel ouvrage et lui valut un succès passager.

* * *

Plusieurs années après l'arrivée de la *Bonne Fille* en France, les auteurs dramatiques français s'emparèrent des deux autres *Pamélas* de Goldoni. Les uns choisirent comme modèle la « *Paméla jeune fille* », les autres, la « *Paméla mariée*. »

C'est François (de Neufchâteau) qui ramena d'Italie la vertueuse *Paméla* et qui, tout en imitant Goldoni, adoucit ce qu'il y avait de violent dans la pièce italienne (2). Il avait composé sa comédie en 1788 et l'avait même lue à Goldoni qui l'en avait félicité. Mais c'est seulement en 1793 que la pièce fut jouée pour la première fois sur la scène du Théâtre de

(1) « On a faussement attribué cet ouvrage à M. Goldoni, auteur de la « *Bonne Fille* » représentée il y a quelques temps sur le même théâtre avec beaucoup de succès. Malgré les sacrifices que le poète est sans cesse obligé de faire au musicien, on remarque dans la « *Bonne Fille* » une marche, des situations, des scènes qui annoncent la connaissance du théâtre; mais dans le nouvel opéra bouffon, les convenances théâtrales et les plus simples notions du bon sens sont blessées à tout moment; et la bassesse et l'extravagance des personnages sont également révoltantes. ». *Mercure de France*, mai 1779. — Cf. *Mémoires Secrets* ouv. cit. Vol. 14, p. 39.

(2) Ces modifications se voient surtout si on compare entre elles, les scènes de :

Goldoni, acte I^{er}, scène V, avec celle de *François (de Neufchâteau)*, acte I^{er}, scène II.

Goldoni, acte I^{er}, scène V, avec celle de *François (de Neufchâteau)*, acte III, scène II.

la République, appelé aussi le Théâtre de la Nation. Fleury créa le rôle de Bonfil, Molé celui d'Andrews et la charmante Elise Lange interpréta Paméla.

Pour plaire à un public mélangé et épris de sentiments républicains ou royalistes dans cette époque enfiévrée, l'auteur y avait introduit quelques changements qui pouvaient mieux satisfaire les opinions nouvelles : Paméla redevient simple fille du capitaine Auspigh au lieu d'être comtesse comme dans le dénouement de Goldoni. Prié cependant par le Comité de Salut Public, dès la troisième représentation de faire encore quelques modifications (1), le « citoyen » François (de Neufchâteau) s'était scrupuleusement à ce qu'il croyait conformé aux désirs de ce Comité et avait obtenu le droit de reprise signé de Robespierre. La pièce fut donc remise à l'affiche et se maintint jusqu'à la neuvième représentation. Quelqu'un protesta vivement, ce jour-là, contre la tirade d'Andrews et la réponse de Bonfil prêchant la tolérance à la fin du quatrième acte et alla dénoncer le Théâtre de la Nation comme un foyer contre-révolutionnaire où les principes les plus dangereux étaient professés (2).

On cherchait depuis longtemps un prétexte pour jeter les comédiens français en prison

(1) Ces modifications furent faites aux scènes suivantes : acte IV, scène XII; acte V, scène II; IV, VI, et VIII. — FRANÇOIS (DE NEUFCHATEAU): *A la Convention Nationale*, Paris 1793, p. 26.

(2) Théodore Muret, *l'Histoire par, le Théâtre*, Paris 1865. Vol. 1, p. 79.

et pour clore le lieu où « la noblesse, les aristocrates, les modérés, les Feuillants se réunissaient pour applaudir les maximes proférés par des milords » (1), et on ne manqua pas de le trouver dans les vers suivants qui, pris isolément ou dans l'ensemble, suffirent à faire suspendre les représentations de *Paméla*:

Andrews

Mylord, il est vrai; contre les réformés,
Par un zèle fougueux, mes bras furent armés.
Je croyais venger Dieu! Mais dans ma solitude
L'âge, l'expérience, une tardive étude,
Ont désillé mes yeux; j'ai connu mon erreur,
Et j'ai de nos chrétiens détesté la fureur.
L'on fit Dieu trop longtemps à l'image de l'homme
De courageux esprits, bravant Genève et Rome,
Ont enfin démasqué le fanatisme affreux;
Et quiconque sait lire est éclairé par eux.
Il n'est plus d'ignorant que celui qui veut l'être
L'erreur avait fondé la puissance du prêtre;
Mais sur l'homme crédule un empire usurpé
Doit cesser aussitôt que l'homme est détrompé.
L'Angleterre l'éprouve, et des sectes rivales
Elle oublie aujourd'hui les discordes fatales.
Chacun prie à son gré. Les amis, les parents
Suivent, sans disputer, des cultes différents.
Ma femme est protestante, et dans votre croyance
Elle a, de Paméla, nourri la tendre enfance.
Lorsque j'obtins sa main, ce point lui fut promis;
Je crus que, sans scrupule, il pouvait être admis.
Et! qu'importe qu'on soit protestant ou papiste!
Ce n'est pas dans les mots que la vertu consiste.
Pour la morale, au fond, votre culte est le mien.
Cette morale est tout, et le dogme n'est rien.
Ah! les persécuteurs sont les seuls condamnables,
Et les plus tolérans, sont les plus raisonnables.

(1) Convention Nationale, séance du mardi 3 septembre 1793, cité par Henry Welschinger, *Le Théâtre de la Révolution* (1789-1799). Paris 1880, p. 58.

Bonfil :

Tous les honnêtes gens sont d'accord là-dessus,
Vos principes un jour, partout seront reçus...

Andrews

Songez-y bien, mylord, ici je suis proscrit
Dans vos bills dès longtemps mon supplice est écrit.

Bonfil :

Rassurez-vous. Longtemps une aveugle puissance
Du fer de la justice égorgea l'innocence
Quand on y réfléchit, on ne sait pas comment
Nous avons pu souffrir un tel renversement
Aux talents, aux vertus on a livré la guerre.
La sottise et la peur ont gouverné la terre;
Mais cet esprit féroce enfin s'est adouci;
Le règne du bourreau est passé, Dieu merci.

(Acte IV, scène XII).

Il est étrange de constater que cette même *Paméla* qui avait suscité tant de polémiques parce qu'elle menaçait l'édifice social se trouva ainsi interdite et condamnée par les uns comme pièce « aristocratique », par les autres comme « prêchant la tolérance », au point d'entraîner avec elle la fermeture du théâtre et l'incarcération de son auteur. *Paméla* se trouva être ainsi la cause innocente de la suppression d'un théâtre qui datait de 1680 ! (1).

La pièce de François (de Neufchâteau) est intéressante et bien faite. Les couleurs parfois trop vives du modèle italien sont atténuées ; et les caractères sont en général bien dessinés. *Paméla* est douce, amoureuse, prudente et sentimentale ; elle se rapproche d'une manière notable de l'héroïne de Richardson. Le milord est moins violent, impulsif et pas-

(1) Cf. Muret, *ouv. cit.*, p. 79.

sionné que le héros anglais ; le développement de son caractère laisse cependant encore à désirer. La conduite de la pièce a été simplifiée et l'action en est vive, sauf lorsque le poète l'interrompt par de longues tirades sur la tolérance et les préjugés. Il se dégage en outre de cette simple histoire d'amour, sensiblement alourdie par les médiocres maximes de l'auteur, des scènes parfois comiques, parfois touchantes, et une atmosphère de sentimentalisme pathétique.

La pièce fut reprise au théâtre en 1800 ; elle eut alors neuf représentations et, en 1802, elle en eut encore sept (1). Ce fut tout pour la *Paméla* de François (de Neufchâteau).

* * *

Cubières-Palmézeaux et Pelletier-Volméranges, à leur tour, cédèrent à la tentation de donner une suite à *Paméla*. Leur *Paméla Mariée* fut jouée pour la première fois, le 18 avril 1804, au Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Bonfil, l'époux de Paméla, est enclin à la jalousie. Sa sœur, Lady Davers, et son neveu, le chevalier Ernold, en veulent à Paméla, jeune épouse de Bonfil, et ils profitent d'un entretien qui a lieu entre Paméla et lord Arthur, ami de Bonfil, pour accuser celle-ci d'infidélité. Bonfil la croit pour un instant coupable, la maltraite, et se bat en duel avec Arthur. Dans un procès-verbal dressé par le ministre du roi, Paméla se disculpe entièrement et prouve par une lettre que ses entre-

(1) A. Joannides, *ouvr. cit.*

tiens avec lord Arthur étaient à propos de son père, Andrews, inculpé dans un complot politique. Miladi Davers et Ernold sont confondus et réprimandés. Bonfil demande pardon de sa faiblesse.

La pièce n'est qu'une imitation libre de celle de Goldoni. La couleur italienne de l'original a été changée pour satisfaire le goût français. En outre, quelques modifications dans la conduite de la pièce la rendent plus vraisemblable et plus unie que l'œuvre de l'auteur italien. Le public lui fit bon accueil et elle fut jouée 17 fois en 1804 (1). En 1810, la *Paméla Mariée* fut reprise avec succès sur le Théâtre de Sa Majesté l'Impératrice où elle eut encore plusieurs représentations (2).

Il serait inutile de nous attarder sur la *Paméla* et la *Paméla Mariée*, de J. Castaing, comédies en vers publiées en 1792-1793. Elles ne sont à proprement parler que des traductions libres des pièces de Goldoni, et sans valeur. Il en est de même des « *Pamélas* » de Amar du Rivier, traduites de l'italien et jouées à Lyon et à Paris (3).

Notons encore comme toute dernière apparition de cette héroïne sur la scène française, *Paméla*, un opéra-bouffe, joué pour la première fois, le 8 décembre 1810, sur le Théâtre de Sa Majesté l'Impératrice, par une troupe italienne. Cette pièce, arrangée sur la musique

(1) *Courrier des Spectacles*, 1804, p. 2.602-2686.

(2) *Journal des Débats*, 20 décembre et suiv., 1810.

(3) *Mémoires de Goldoni*, préf., p. 31.

de Generali, n'est autre que la *Pamela Nubile* de Goldoni réduite en un acte. L'action et la vraisemblance semblent avoir été sacrifiées à la composition musicale (1). Elle fut reçue au Théâtre Italien en 1804, et elle fut jouée six fois en 1810 et six fois en 1811 (2).

(1) *Mercur de France*, décembre 1810. « La *Paméla* est un ouvrage fort estimable, purement écrit, mais froid, triste et un peu monotone ».

(2) Albert Soubies.: *Le Théâtre italien de 1801 à 1913*. Paris 1913.

DEUXIEME PARTIE

Clarisse Harlowe

CHAPITRE PREMIER

LE ROMAN DE RICHARDSON

Le succès de *Paméla* éveilla en Richardson le goût d'écrire et donna l'impulsion à son génie qui s'épanouit fort peu de temps après dans une œuvre de premier ordre : *Clarisse Harlowe*. Nous voici en présence d'un ouvrage beaucoup plus parfait que *Paméla* — et, partant, beaucoup plus difficile à imiter — mais, pour cette même raison, beaucoup plus puissante dans son influence.

Commencé en l'année 1744, le manuscrit de cette œuvre de longue haleine était déjà terminé en 1746. Ecrivant pour ainsi dire au courant de la plume Richardson s'était laissé aller à sa prolixité naturelle, ce qui lui causa beaucoup d'hésitations lorsqu'il consulta ses amis avant la publication en 1748 (1), et il demeura perplexe au milieu des avis contradictoires

(1) Austin Dobson: *Samuel Richardson*, p. 82. — 2 vol., nov. 1747; 2 vol., avril 1748; 3 vol., déc. 1748.

de chacun d'eux. Les deux premiers volumes produisirent un tel engouement que les lecteurs, s'intéressant à ce que devait être le dénouement, en firent la critique anticipée. Richardson lui-même s'en plaint dans une lettre du 10 mai 1748 (1), parce qu'on s'est passé le manuscrit de mains en mains et « sans mauvaise intention, on en a parlé partout ». Le public qui attendait la suite de la publication en profita pour demander des changements. Mais l'auteur s'y refusa et *Clarisse Harlowe* finit de paraître en 1748, telle que son auteur l'avait conçue, et ce fut son chef-d'œuvre.

L'abbé Prévost qui avait déjà su exploiter l'engouement du public français pour tout ce qui venait d'Outre-Manche ne négligea pas cette nouvelle occasion de le satisfaire, et, dès 1751, donna une traduction de *Clarisse Harlowe*, qu'il n'acheva qu'en 1752. Cette traduction, comme tous les écrits de l'abbé Prévost était élégante, mais peu fidèle et tronquée, au grand détriment de l'œuvre.

Dans son *Eloge de Richardson*, Diderot, critique très éclairé, s'exprima avec beaucoup de justesse sur ce point : il admet que « chez un peuple entraîné par mille distractions, les livres de Richardson doivent paraître longs » (2), mais, pour sa part, il trouverait « sacrilège » d'en supprimer « une ligne ». « Vous qui n'avez lu les ouvrages de Richard-

(1) Mrs. Barbauld : *Correspondance de Richardson*, Ed. 1804, cf. Dobson, p. 97-98.

(2) *Eloge de Richardson*, *Journal étranger de Suard*. Paris 1761.

son, dit-il, que dans votre élégante traduction française et qui croyez les connaître, vous vous trompez. » ...« Vous ignorez l'effet de ces circonstances que votre petit goût supprimerait. »

Cependant, le grand public, toujours partisan du moindre effort et fatigué des longueurs du roman à la mode, loin de reprocher à l'abbé Prévost ses coupures, lui en sut gré, et il s'est trouvé des critiques de l'époque pour l'en féliciter.

C'est Philippe de Prétot qui écrit (1) : « Pour moi, je crains fort qu'on ne reproché à un homme qui a autant d'esprit et de goût, de n'avoir pas poussé la sévérité plus loin. » C'est à son tour l'abbé de La Porte (2), « le traducteur, par égard pour sa nation, n'a pas laissé que de supprimer bien des choses superflues », et ce critique trouve qu'il en reste même encore beaucoup, et que nous ne devons qu'aux « agréments de son style » de ne pas « succomber à l'ennui inséparable de la lecture d'un roman en douze volumes ».

On a constaté qu'en France *Clarisse Harlowe* occupait la quatrième place sur la liste des romans préférés du public vers 1780 (3). Ce succès se soutint de génération en génération et *Clarisse* fut admirée par Rousseau, qui considère que « jamais on n'a écrit en

(1) *Nouveaux Amusements du Cœur et de l'Esprit*. Paris 1741. Vol. 4, article 8, page 109.

(2) *Observations sur la littérature moderne*. Vol. 7, p. 116.

(3) D. Mornet, *Enseignement, des bibliothèques privées, ouv. cit.*

aucune langue un roman égal, ou même qui en approche » (1); par André Chénier, Chateaubriand, Napoléon (2), qui se montre si grand psychologue dans des appréciations de ce genre, par George Sand, et Musset qui le juge « le premier roman du monde ».

Ce qui, à priori, étonne lorsque l'on constate l'accueil fait, non seulement à cette œuvre, mais à toutes celles de Richardson, au dix-huitième siècle, c'est que ce siècle qui professe de donner la première place à la raison, se laisse charmer à ce point par des œuvres qui s'adressent uniquement au sentiment. Il suffit cependant d'approfondir pour comprendre que cette nouvelle manière d'étudier les luttes de l'âme vient répondre à un besoin. Le dix-septième siècle avait été celui de la retenue. Au dix-huitième siècle, et en France plus particulièrement, sous l'influence des philosophes l'homme se formait petit à petit, une nouvelle idée de lui-même et prenait mieux conscience de sa valeur individuelle. Cerné de tous côtés par les barrières sociales et religieuses, il aspirait à la liberté, et par conséquent, ceux qui souffraient dans ces mêmes entraves l'intéressaient et excitaient en lui une émotion si vive qu'il finit par donner libre cours à ses sentiments. Ce fut donc une raison de plus pour que l'œuvre de Richardson au fond si idéaliste, optimiste, individua-

(1) J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, Amsterdam 1758.

(4) Lord Rosenberry, *The Last Phase*, London 1903, p. 159.

liste et anti-sociale, fût si favorablement accueillie par le public français.

Ainsi le roman de *Clarisse Harlowe*, portant à un tel degré de perfection les nouveautés (réalisme, sensibilité) déjà sensibles dans *Paméla*, établit le roman dans une voie définitive et donna lieu à des conceptions nouvelles d'où partiront le roman analytique, sentimental et social, de sorte que l'étude du caractère, et du caractère féminin tout particulièrement, aussi bien que l'étude des réalités quotidiennes dans le domaine domestique en sera empreinte pour des générations. Etant donné les rapports étroits qui existent entre le roman et l'art dramatique, cette innovation est pour ce dernier de la plus grande importance.

CHAPITRE II

INTÉRÊT DRAMATIQUE ET PSYCHOLOGIQUE

DU ROMAN

Le sujet de *Clarisse Harlowe* est semblable à celui de *Pamela*, mais dans *Clarisse Harlowe* le séducteur est un libertin avéré et la jeune fille est vertueuse par principe conscient (alors que Paméla l'était plutôt par instinct). Même thème, donc rien de nouveau ? Si pourtant, au point de vue dramatique — car il y a plus d'unité et partant plus de force — rien n'y est exposé à des interprétations différentes. Ce qui est dramatique (1) ne voisine pas avec des détails invraisemblables, ce qui est touchant (2) ne prête pas à sourire, ce qui est comique (3) n'est pas déplacé, mais vient finement faire diversion dans ce sombre tableau, supériorité incontestable de choix de couleurs — qui marie le romanesque à la vraisemblance. Le vice et la vertu s'y opposent dans un conflit plus âpre et qui va jusqu'à la mort. Nous avons donc là, en principe, plus de richesse dramatique, dans une intrigue plus serrée. « *Clarisse* est un ouvrage de stra-

(1) *Clarisse* outragée.

(2) *Clarisse* en prison.

(3) Ann Howe et son amant Hickman.

tégie en quelque sorte », a dit Vigny (1), « vingt-quatre volumes employés à décrire le siège d'un cœur et sa prise. C'est digne de Vauban ».

* * *

Clarisse, jeune fille douce et belle, appartient à un tout autre milieu que Paméla, mais comme elle, elle est estimée de tous. Délicate dans sa modestie jusqu'à l'extrême, prudente, d'une sagesse innée développée par l'éducation religieuse, elle est grave, réservée, et dans toutes ses actions se perçoit le fond puritain qui fait d'elle un modèle de vertu, une directrice de conscience pour son entourage, « toujours méritante et ferme dans sa conduite » (2). Pratique, et cependant inexpérimentée dans les affaires de la vie, elle a d'autre part, comme toutes les créatures très pures, un instinct sûr qui l'avertit du mal. « Je ne puis être intime avec ses deux femmes; je ne sais pourquoi! » (3), dit-elle, en parlant des nièces de la Sinclair, et c'est-là une qualité de pénétration étonnante, qui, jointe à sa sensibilité excessive, la fait vivre doublement. Mais ce n'est pas un personnage tout

(1) *Journal d'un Poète*, Paris 1833, p. 51.

(2) « So steady deserving and uniform in your conduct. » Ann Howe à son amie Clarisse. *S. Richardson, Clarissa or the History of a young lady*, éd. Tauchnitz. Leipzig 1862, 4 vol. Nous servirons désormais de cette édition pour les citations anglaises.

(3) « But with these two nieces or the widow, I can never be intimate — I don't know why ». Vol. II, p. 199.

d'une pièce ; à tant de qualités elle joint quelques faiblesses. Encensée par l'adulation, elle en conçoit fatalement de l'orgueil, ce qui l'incline à s'apitoyer sur son propre sort, et, des constantes déceptions qui blessent cet orgueil, se dégage une grande mélancolie. Malgré le sérieux de son caractère, elle n'est pas insensible à la flatterie, « de m'avoir pour nièce, moi, jeune fille tant admirée » (1), mais elle est la première à se reprocher cette vanité, « Je suis assez punie, assez mortifiée de ma vanité, car maintenant je crois me mépriser davantage pour ma suffisance présomptueuse ! » (2). Cette vanité la conduit à tous ses malheurs en lui donnant l'illusion d'une force qu'elle ne possède pas — la présomption, par l'espoir de pouvoir être un jour l'instrument qui fera rentrer Lovelace dans la bonne voie. De là à une conception de la fatalité, il n'y a qu'un pas, et c'est l'explication de son obstination.

Il est au plus haut point pathétique de voir cette héroïne de Richardson si pure, si sincèrement dévouée à tous les siens, si riche des qualités qui d'ordinaire suffisent à protéger l'innocence qui, pour avoir trop présumé de ses forces s'engage dans un sentier qui n'est pas la voie usuelle du devoir et la mène à un sacrifice inutile dans lequel elle est comprise et reniée des siens, mais où « jamais

(1) « To have (me) as her niece so celebrated a lady ».

(2) « I am punished enough, enough mortified, for this my vanity ; since now I verily think I more despise myself for my presumptuous self-security ». Vol. II, p. 355.

l'innocence ne fut plus auguste et l'infortune plus touchante (1).

Lovelace, dont le caractère et la conduite sont les causes de la ruine de tant de vertus, a tous les avantages de la jeunesse, de la naissance, de la fortune, de la beauté physique jointe au charme de l'esprit, qui lui assurent tant de conquêtes auxquelles, d'ailleurs, il n'accorde qu'un regard d'insolente suffisance — tout est orgueil chez cet homme — c'est lui-même qu'il cherche dans les femmes, et en ayant rencontré une qui résiste, c'est dans son orgueil qu'il souffre. Il n'y a pas de moyens — même en apparence contradictoires avec son caractère — qu'il n'emploie pour la vaincre — et la vaincre non pour l'aimer, mais pour satisfaire son orgueil par une conquête qui lui a été plus difficile que toute autre (2).

Sensuel par nature, libertin par principe, il met de la bravade à soigner cette réputation et s'endurcit à un tel point au mal qu'à l'approche inattendue du remords, il s'effraye. C'est en quelque sorte comme par respect de lui-même qu'il ne cède pas.

N'est-il pas l'irrésistible Lovelace ? et devant l'obstacle son esprit s'attache si obstinément à vaincre que cela devient une obsession. Toutes les femmes disparaissent à ces yeux ;

(1) La Harpe: *Cours de Littérature*, Vol. 14, p. 56. Paris 1825-26.

(2) Lovelace: But what a whirlwind does she raise in my soul, by her proud contempt of me! Never, never, was mortal men's pride so mortified! How does she sink me even in my own eyes. ? Vol. 4, p. 78.

il n'y en a plus qu'une à conquérir, une dont l'orgueil fait échec au sien.

Il n'avait pas jusque-là accoutumé son esprit à la moindre contrainte ; cette contrainte lui vient du dehors, et pour la terrasser, il se lance dans des excès qui vont jusqu'à la démence. Il devient ainsi l'instrument de supplice de Clarisse, et de sa gloire éternelle.

Autour de ces deux personnages qui à eux seuls suffisent déjà à donner un profond intérêt dramatique à l'œuvre de Richardson, se meut encore une foule de caractères secondaires mais puissants, dont les rôles constituent l'étude psychologique de divers conflits d'intérêt. Ce sont les parents, avec leur conception étroite de leur autorité, et le frère et la sœur, jalousant leur cadette, c'est Ann Howe, l'amie intime et dévouée, c'est la Sinclair et ses nièces, répliques de la Jewkes, c'est Léman, le domestique scélérat, c'est enfin Belford, compagnon de Lovelace, que la vertu de Clarisse remet dans la bonne voie.

* * *

Tous ces personnages de *Clarisse Harlowe*, si marqués dans leurs caractères, se présentent à nous avec des détails de miniature, par le fait qu'ils se scrutent sous nos yeux avec une minutie infinie. Chaque sentiment est fouillé en profondeur et en portée, d'où, il naît une attention à se regarder vivre qui développe la sensibilité jusqu'à l'extravagance. Introspection poussée si loin, que

même lorsqu'elle mène à la souffrance, le personnage, impitoyable avec lui-même, ne se fait grâce de rien et va jusqu'au bout (1).

Les incidents, ils les traitent de même. Ce qui passerait inaperçu à d'autres, demeure devant eux, avec eux, et grandit démesurément en sorte que tout prend des proportions de malheur. C'est une analyse débilitante où le patient s'apitoie sur son propre sort et compromet le résultat de ses actions par des hésitations interminables, « l'esprit torturé par les angoisses de l'incertitude » (2), pour enfin, après excès de précautions, se résoudre à des partis extrêmes où la sensibilité énermée touche à la démence (3). A force de s'examiner ainsi eux-mêmes, les personnages de Richardson acquièrent un sens de pénétration aigu qui les aide à deviner aussi les autres.

Il ne faudrait pas croire que ces personnages constamment en présence de leur malheur, et qui ne craignent pas de le regarder bien en face, se laissent abattre par l'idée de

(1) My dearest friend tell me, have I done wrong? Yet do not say I have if you think it; for should all the world beside condemn me, I shall have some comfort if you do not. The first time I have sought you to flatter me. That of itself is an indication that I have done wrong and am afraid of hearing the truth. O tell me, but yet - do not tell me if I have done wrong. *Clarisse à son amie, Ann Howe. Vol. 1, p. 398.*

(2) « The mind tortured by the pangs of uncertainty ». *Préface de Richardson, p. 4.*

(3) What can I do? What can I do? What course pursue? Shall I fly to London and endeavor to hide myself from Lovelace - as well as from my own relations till my cousin Morden arrives? Yet my sex, my youth considered how full of danger is this last measure! And may not my cousin be set out for England while I am going thither? What can I do? Tell me, tell me, my dear Miss Howe, for I dare not trust myself - What can I do? *cf. Vol. 1, p. 249.*

ne pouvoir y échapper. Il est à peu près impossible pourtant de se maintenir sans cesse dans une lutte si désespérée sans se trouver affecté par l'atmosphère de tristesse qui l'enveloppe — d'où une note générale de mélancolie — mais qui n'est cependant pas le désespoir. « Cette atmosphère », dit Diderot, « m'a laissé une mélancolie qui me plaît et qui dure » (1).

Un grand optimisme plane sur leurs espérances, une foi invincible dans la bonne fin, ce qui les différencie grandement des héros de la littérature classique en proie, eux, à la doctrine de la fatalité, « laissez-moi bâtir sur ces fondations. Je ne puis qu'essayer, ma chère amie, c'est mon devoir d'essayer de tous les moyens pour faire rentrer la pauvre exilée dans les bonnes grâces de sa famille » (2). On conçoit facilement la richesse de données dramatiques nouvelles qu'apporte cette psychologie. La lutte des passions désormais aura un champ plus vaste. L'être humain qui apprend à se connaître par l'analyse connaît en même temps sa propre valeur et ce qu'il peut espérer en tirer.

De quoi est faite cette sensibilité ? Chez Richardson, l'instinct et le sentiment n'ont pas été dissociés ni restreints. Il leur donne libre cours et les saisit au vif. Il en résulte dans ses

(1) *Eloge de Richardson*.

(2) « Let me but build on these foundations, I can but try my dear. It is my duty to try all probable methods to restore the poor outcast to favour ». *Vol. 2, p. 251*. Plus loin :

« I do not despond, my dear, I hope, I may say, I will not despond. Is not my condition greatly mended ? I thank heaven it is ! *Vol. 3, p. 438*.

œuvres une sensibilité plus vivante, plus selon la nature car les instincts bons ou mauvais sont choses spontanées. Les classiques, eux, dans leur psychologie raisonnée, semblaient avoir ignoré l'instinct; ils ne lui avaient fait en tout cas aucune place dans la littérature toute faite de réserve et de dignité. La psychologie de Richardson est plus naturelle, car prenant tel quel tout ce qu'il observe dans la vie, il laisse couler de sa plume des pages riches de sensibilité, dans lesquelles se glisse parfois, il est vrai, quelque sensualité (1). La sensibilité est chose fort délicate à peindre chez des personnages qui vivent sur eux-mêmes, dans des situations toujours semblables où leurs sentiments varient forcément peu. Il s'ensuit que la sensibilité dégénère parfois en sentimentalité, en sensiblerie. Clarisse est à peu près exempte de ces travers. Si elle est la proie des émotions, son bon sens et le fond sérieux de religion qu'elle possède l'aident à les contrôler, mais qui voudra imiter Clarisse risquera fort de tomber dans la sentimentalité, dans l'exagération et l'affectation inévitables qui en découlent.

En somme, *Clarisse Harlowe* présentait une attraction plus forte, une matière dramatique encore plus riche, mais aussi un plus grand

(1) « I hope all this melancoly jargon » écrit Lovelace à son ami Belford », is owing entirely to the way I would have her be in. And it being as new to her, as the bible beauties to thee, no wonder she knows not what to make of herself, and so fancies she is breeding death, when the event will turn out quite contrary. » *Vol. 4, p. 36.*

danger. Ce danger attendait tous ceux qui voudraient bâtir désormais sur un tel échafaudage pour étudier des sentiments d'ordre secondaire qui, dans leur développement, aboutissent non point à la sensibilité, mais à la sensiblerie. Diderot entrevoyait ce danger, lorsqu'en 1773, il écrivait : « La sensibilité, selon la seule acceptation qu'on ait donnée jusqu'à présent à ce terme est, ce me semble, cette disposition, compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou » (1).

(1) Diderot : *Paradoxe sur les comédiens*, Œuvres, éd. Assézat. Vol. 8, p. 393. Cf. Gaiffe : *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, p. 294.

CHAPITRE III

CLARISSE HARLOWE SUR LA SCÈNE FRANÇAISE

L'immense succès des œuvres de Richardson en France au dix-huitième siècle est dû en grande partie à l'enthousiasme et au dévouement de ses admirateurs. Le romancier anglais bénéficia si bien de la renommée et du style élégant de l'abbé Prévost, son premier traducteur, qu'il devint à son tour l'auteur favori du public français, au détriment de l'auteur de *Manon Lescaut*. L'engouement pour ses romans s'accrut après que Diderot, son panégyriste, en fit connaître le génie dans un *Eloge* (1761) où l'enthousiasme et la sensibilité vont jusqu'au délire et à la sensiblerie. La traduction plus complète de *Clarisse Harlowe*, par Le Tourneur en 1785 (1), prolongea cet engouement et rappela au souvenir les beautés d'un livre qui était par ses longueurs voué à l'oubli.

Les lecteurs du dix-neuvième siècle s'éprirent également du roman de *Clarisse Harlowe*, et un des premiers qui causa un renouveau d'intérêt pour l'œuvre de Richardson, fut Alfred de Musset. Séduit par le personnage de Lovelace, le jeune poète ne tarda point à l'immortaliser dans ces vers de *Namouna* :

(1) Le Tourneur, *Clarisse Harlowe*, traduction nouvelle et seule complète, Genève 1785. 10 Vol. in-8°.

« Corrompant, sans plaisir, amoureux de lui-même,
Et, pour s'aimer toujours, voulant toujours qu'on
[l'aime;

.....
Son idéal, c'est lui. — Quoiqu'il dise ou qu'il fasse,

.....
« Cet homme que voilà, c'est Robert Lovelace ».
Autour de ce mot là le monde peut rouler;
Il est l'axe du monde et lui permet d'aller.

.....
Qui pourrait se vanter d'avoir surpris son âme ?

.....
Mais comme tout se tait dès qu'il vient à paraître!
Clarisse l'aperçoit, et commence à souffrir.

Comme il est beau ! brillant ! comme il s'annonce en
[maître !

Si Clarisse s'indigne et tarde à consentir,
Il dira qu'il se tue — il se tuera peut-être;
Mais Clarisse aime mieux le sauver et mourir.

C'est le roué sans cœur, le spectre à double face.
Et la patte de tigre, aux serres de vautour,
Le roué sérieux qui n'eut jamais d'amour,
Méprisant la douleur comme la populace,
Disant du genre humain de lui laisser son jour,
Et qui serait César s'il n'était Lovelace.

.....
Voilà l'homme d'un siècle et l'étoile polaire

.....
Ses crimes noirciront un large bréviaire
Qui brûlera les mains et les cœurs de vingt ans. »

Ainsi, Musset résume admirablement le caractère du héros de Richardson et révèle la forte impression qu'il en a reçue, impression qui reflète d'ailleurs celle de toute son époque, et qu'il traduira de nouveau dans deux de ses comédies que nous étudierons plus loin. Séduisant de sa personne, Lovelace, malgré la scélératesse de ses exploits enlève les suffrages de toute une société. « Aussi de tous côtés », écrit Jules Janin, « dans les comédies, dans les livres, dans le monde, dans

les ambitions et dans les exemples de ce monde, on le voit surgir » (1). Il sert de modèle à ces Faublas, ces Valmont, à tous ces petits messieurs « qui s'enflent de toutes leurs forces pour atteindre à la ressemblance de ce scélérat énorme » (2). C'est ainsi que la vertueuse Clarisse est éclipsée par le criminel Lovelace ! Le public, se laissant séduire par ce dernier, relègue momentanément Clarisse au second plan. *Clarisse Harlowe* a échappé à tout le XVIII^e siècle, même à Diderot. Et cependant, là était tout le livre du poète, là était tout l'enseignement du philosophe, là était tout le drame du romancier : l'héroïne du livre, c'est Clarisse ! » (3).

Le poète et le critique font ressortir d'après leurs impressions réciproques les deux sujets qui découlent naturellement de la richesse dramatique du roman de Richardson. L'un d'eux est relativement aisé à mettre en scène : incarner le libertinage et la séduction dans un Lovelace. L'autre est moins facile : incar-

(1) Jules Janin, *La Littérature dramatique*, Paris 1853, vol. 1, p. 271.

(2) Idem. Vol. 1, p. 271-273. « Faublas est la contrefaçon de Lovelace. Il est en effet, la dernière copie de Lovelace que le XVIII^e siècle ait tentée ».

Plus loin : « Ah ! si Richardson eût vécu assez longtemps pour assister à cette parodie de Clarisse dans la « *Paysanne Pervertie* », ou tout simplement s'il avait pu se voir, en un si outrageant reflet, dans les « *Liaisons dangereuses* » de M. de Laclos, le brave et digne homme en serait mort d'épouvante et de douleur. » Vol. 4, p. 218. Les romans de Louvet, de Laclos, et de Rétif de la Bretonne furent à leur tour adaptés à la scène. Nous n'avons pas l'intention d'étudier ici l'influence de ce personnage de Richardson dans ces œuvres : il y a là, matière à une tout autre étude. Nous nous contenterons de donner en appendice à titre de curiosité, l'indication des pièces tirées de ces romans.

(3) Idem. Vol 1, p. 271.

ner la vertu et la sensibilité dans une Clarisse.

Mais comment broder sur le vieux thème du conflit des sentiments et du devoir une psychologie nouvelle, en faisant choix d'une intrigue qui laisse les sentiments au premier plan, sans sacrifier l'action ? La sensibilité se goûte mieux à huis clos « la nuit à la lueur d'une lampe » ou « le jour couché au fond d'un bois sur l'herbe mêlée de feuilles sèches » (1), que dans une salle pleine de spectateurs et sous le feu de la rampe. Jamais sur la scène on ne pourra faire revivre ces mêmes délices, ces mêmes sensations, ces longues heures vécues dans une société idéale. Jamais des êtres réels ne nous inspireront la même répulsion que nous avons éprouvée en rencontrant pour la première fois ce hideux Solmes, cet infâme James, cette misérable Arabella. Jamais une autre femme ne nous arrachera des soupirs comme le fait Clarisse et comme elle, ne fera surgir en nous ce vague attendrissement qui nous saisit et bientôt nous suffoque ! (2).

Mais tout en se rendant compte de la différence entre les deux genres littéraires, le public préférerait voir revivre les personnages si connus et si aimés de ses romans favoris, plutôt que d'en rencontrer de nouveaux qui n'en seraient que les fantômes ou les ébauches. C'est pour répondre à ce désir que

(1) Théophile Gautier : *Histoire de l'Art Dramatique en France, depuis vingt-cinq ans*. Paris 1859. Vol. 4, p. 310.

(2) Cf. idem. Vol. 4, p. 310.

les auteurs dramatiques tentèrent l'adaptation à la scène du chef-d'œuvre de Richardson. Ils en tirèrent des pièces de tous genres, drames, mélodrames, comédies, opéras, pantomines (au sens que les Anglais lui donnent encore aujourd'hui) et vaudevilles auxquels le personnage de Lovelace servit de fond.

* * *

Une des premières pièces tirées du roman de *Clarisse Harlowe* est celle de Beaumarchais, *Eugénie*, drame en cinq actes, joué pour la première fois à la Comédie-Française, le 29 janvier 1767.

Eugénie, fille du baron Hartley, a été secrètement mariée au comte de Clarendon. Sa tante, Madame Murer, a fait ce mariage. Le père, qui ignore cette situation destine sa fille à un de ses vieux amis, le capitaine Cowerley. Eugénie, son père et sa tante se sont installés dans la « petite maison » du comte et pendant l'absence de celui-ci ils sont servis par son domestique Drink, honnête fripon, sur le modèle de Léman. Cachant avec peine son état (car elle est sur le point de devenir mère), Eugénie s'inquiète de l'absence de son amant et se reproche d'avoir caché ce mariage à son père. Le comte qui n'est qu'un séducteur, et qui par ambition est sur le point d'épouser une riche dame de qualité, revient pour se défaire d'Eugénie qu'il n'a pas véritablement épousée — ce que celle-ci et sa tante ignorent. Les deux femmes apprennent ses

projets par l'inadvertance de Cowerley qui connaît le passé du comte. Accablée, Eugénie confesse tout à son père, « Une seule démarche hasardée m'a mise à la merci de tout le monde... » (1). Le baron la renie, puis pardonne. Le frère d'Eugénie survient et en voulant venger l'honneur de sa sœur dans un duel avec le comte, il est désarmé. Le comte demande pardon à Eugénie, et ils se réconcilient.

A quelle source Beaumarchais a-t-il puisé le sujet de son drame? Les opinions sont partagées sur ce point. Lui-même prétend s'être inspiré « de la petite nouvelle espagnole du comte de Belflor dans le *Diable Boiteux* (2). Un de ses critiques attribue l'idée première de l'intrigue à ces paroles de Paméla : « Mais quelle n'aurait pas été l'horreur de ma situation quand je me serais trouvée n'être qu'une créature perdue d'honneur, une misérable prostituée, au lieu d'une femme légitime » (3). Il nous semble cependant que la pièce provient, en majeure partie, du roman de *Clarisse Harlowe*. Les ressemblances entre les deux œuvres sont nombreuses et frappantes. Pour n'en citer que quelques-unes ; Eugénie, comme Clarisse est pure, sensible, pieuse et inexpérimentée. De même que Clarisse, elle

(1) *Eugénie*, acte III, scène IV.

« One devious step at setting out... although one pace away at first, it has led me hundreds and hundreds of miles out of my path » a dit Clarisse dans des circonstances semblables. Richardson. Vol. 2, p. 252.

(2) *Eugénie*. Ed. originale. Paris 1764, p. 2.

(3) E. Lintilhac. *Beaumarchais et ses œuvres*. Paris 1887. Chap. IV. Lintilhac relève ce passage dans une traduction française de l'Abbé Prévost. Ed. 1742, 2^e partie, p. 253.

s'éloigne du devoir et se trouve ensuite trompée, séduite et déshonorée. Sacrifiée à l'intérêt, avilie et reniée par les siens, il ne lui reste plus qu'à mourir. « Dégradée par tant d'outrages, abandonnée de tout le monde, anéantie sous la malédiction d'un père, en horreur de moi-même, je n'ai plus qu'à mourir » (1). L'amour de son enfant, seul, lui donne la force de surmonter ses propres sentiments et de pardonner au scélérat qui l'a trompée.

Clarendon a tous les défauts et tout la scélératesse de Lovelace sans avoir son courage et son esprit. Il répugne dès le début par sa faiblesse de caractère, son hypocrisie et sa conduite méprisante. Le personnage de Beaumarchais est égoïste, libertin et lâche. C'est un monstre laissant entrevoir un cœur qui n'est sensible qu'à tout ce qui le touche dans son propre intérêt et dans son amour-propre. C'est un poltron qui invoque comme excuse à sa conduite, une contrainte à laquelle il prétend ne pas pouvoir échapper, et qui croit avoir tout réparé en versant à propos et en abondance des larmes hypocrites. Lovelace, séducteur avoué, patiente et persiste avec hardiesse et endurcissement dans son erreur, mais une fois pénétré par l'odieux de sa conduite envers la divine Clarisse, il est capable

(1) Richardson : « Can you ask why, my dear Miss Howe, of a creature, who, in the world's eye, has enrolled her name among the giddy and the inconsiderate; who labors under a parent's curse and the cruel uncertainties which must arise from reflecting that, equally against duty and principle she has thrown herself into the power of a man, and that man an immoral one. » *Ouv. cit.* Vol. 2, p. 203.

d'un remords sincère. L'âme de Clarendon est tout autre, elle est faible, craintive et il s'inquiète surtout à la pensée d'être découvert. Pris à son propre piège, il se replie sur lui-même, cherchant à établir son innocence par une candeur simulée et une réparation tardive. Clarendon n'a peut-être pas l'habitude du crime, mais son âme est pour toujours inaccessible au véritable repentir.

Beaumarchais nous a donné le portrait d'un séducteur mais ce personnage n'est pas un Lovelace. Il en est de même pour Eugénie qui n'est à vrai dire que l'ombre de la véritable Clarisse. Le baron, madame Murer, et Charles ne sont que des personnages sans caractère marqué. L'intrigue est compliquée à la manière de Beaumarchais et l'action est nourrie et variée par de nombreux incidents romanesques et invraisemblables. Qu'y a-t-il de plus ridicule que le guet-apens imaginé par madame Murer ? de plus romanesque que ces nombreux jeux d'épées ? Tout dans la pièce est combiné pour arracher les larmes aux spectateurs sensibles ; quelques situations délicates se prêtent admirablement à ce but. L'impression générale qui se dégage cependant de la pièce est une impression de longueur, d'invraisemblance et de sensiblerie. L'auteur lui fit quelques corrections après la première représentation et elle fut vivement applaudie à la reprise (1). Elle resta au réper-

(1) *Mercure de France*, Mars 1767. Aussi FRÉRON, *Année Littéraire*, 1767.

toire de la Comédie-Française et fut jouée 192 fois entre 1767 et 1900 (2).

* * *

Vient ensuite un drame, *Mélanie ou la Religieuse*, en trois actes et en vers, de La Harpe. Dirigée contre les vœux forcés et les couvents, la pièce, pour son audace anticléricale, fut interdite, de sorte que l'auteur fut obligé de la colporter de maison en maison pour la faire lire, et de s'assurer la protection du duc de Choiseul pour la faire imprimer en 1770 (1). Lue dans les salons et jouée sur les théâtres privés, elle dut attendre la faveur accordée plus tard aux pièces de ce genre, pour être reçue au Théâtre de la République en 1791.

Les principaux caractères aussi bien que quelques situations du drame sont vraisemblablement empruntés au roman de *Clarisse Harlowe*. M. de Faublas, ce caractère dur, intéressé et autoritaire qui, pour son propre intérêt et celui de son fils, abuse de son pouvoir pour faire entrer au couvent sa fille Mélanie, n'est autre qu'un James Harlowe, père. Son fils, Melcour, jeune homme fat, méprisable et imprudent qui sacrifierait le bonheur de sa sœur pour jouir de ses biens, est un autre James Harlowe, frère de Clarisse. Madame de Faublas est en quelque sorte la

(1) A. Joannidès, *ouv. cit.*

(2) Cf. Gaiffe, *ouv. cit.*, p. 171.

copie de ce caractère de Madame Harlowe, complaisant et faible brisé sous le joug d'un époux exigeant. Pour éviter le scandale et le désaccord dans la famille, elle n'offre qu'une résistance passive aux volontés de M. de Faulblas. Mélanie, jeune fille sensible et soumise, devenue amoureuse de Monval, depuis peu, et contrainte par son père à embrasser une vie qui lui déplait, révèle la même indépendance de caractère qu'avait montrée Clarisse dans une situation en quelque sorte analogue. Sacrifiée comme Clarisse à l'intérêt d'un frère, elle supplie son père de lui prendre ses biens et de la laisser vivre en liberté. Repous-sée, méprisée, elle se révolte contre une autorité barbare ; puis, cédant au désespoir, elle se donne la mort — ce en quoi elle diffère de Clarisse qui elle, garda toujours son optimisme dans les circonstances les plus désespérées.

Caractères outrés, situations invraisemblables, tirades contre la religion, longueurs, le tout froid et dénué d'action caractérise cette pièce, qui néanmoins a joui d'un certain succès. Elle fut jouée 9 fois en 1791, fut revue et corrigée par l'auteur en 1801, puis jouée 13 fois entre 1801 et 1806 (1).

* * *

Le Séducteur, comédie en trois actes en vers, du marquis de Bièvre, fut jouée pour

(1) *Joannidès*, *ouvr. cit.*

la première fois, le 14 novembre 1783, à Fontainebleau, puis à la Comédie-Française. L'auteur y expose l'art de séduire à la Lovelace. Il reconnaît, dans une préface de la pièce, devoir « à l'auteur de *Clarisse* quelques traits, quelques situations même de cette comédie et surtout le caractère principal » (1).

Rosalie, fille de M. Orgon, honnête bourgeois, a pour amant le jeune Darmance auquel Orgon la marierait volontiers, Elle a aussi pour amies Mélise, qui aime Damis, Orphise, une jeune veuve, et la sœur de Damis, de sorte qu'elle est bien protégée. Le séducteur, un marquis, s'insinue chez Orgon, et commence son plan d'attaque qui, comme celui du Lovelace de Richardson, consiste à faire le vide autour de sa victime. Il éloigne Darmance et endort la vigilance d'Orgon en le rendant mécontent de sa fille. Il brouille ensuite les amants Mélise et Damis et fait naître un malentendu entre Orphise et Rosalie. Le terrain est ainsi préparé pour le dernier assaut. Rosalie, abandonnée de tous ses amis se sent offensée et consent à quitter la maison paternelle avec le marquis. Mais la sœur de Damis que le marquis avait trompée comme les autres, se renseigne sur sa personne et le communique à Orgon. Darmance survient à propos pour empêcher la fuite de Rosalie, et le marquis, privé de sa victime,

(1) *Le Séducteur*, préface p. 5. Paris 1783.

et chassé, va ailleurs « chercher la douleur pour s'en faire un miroir » (1).

L'idée initiale de cette pièce est originale. L'intrigue cependant est si compliquée et embrouillée que l'action en est affaiblie. Le caractère du séducteur est particulièrement bien dessiné et il présente quelques ressemblances avec Lovelace. Les caractères féminins sont mal définies. Il se dégage de la pièce une atmosphère de vague incertitude sur les rapports qui existent entre les nombreux personnages et le personnage principal. Cette incertitude vient de leur conduite et de la diversité des desseins qu'ils poursuivent. La pièce de Bièvre a été sévèrement jugée par La Harpe. « Le drame », dit-il, « est mal conçu et mal composé; il n'y a pas d'apparence d'action; tout est sacrifié au développement du rôle principal » (2). Le public, cependant, ne se laissa pas arrêter par la critique mais reçut bien la pièce qui fut jouée 40 fois entre 1783 et 1805 (3).

* * *

Quelques personnages et quelques situations tirés du roman de *Clarisse Harlowe* inspirèrent nombre d'autres pièces comme celles du marquis de Bièvre et de La Harpe.

(1) *Namouna*.

(2) *Cours de Littérature, Ed. abr.* 1830, Vol. 3, p. 213.

(3) *A. Joannidès, ouvr. cit.*

Il n'y a pas lieu de nous arrêter longuement sur ces pièces qui, d'ailleurs, n'ont que peu de valeur dramatique, mais qui servent cependant à montrer l'étendue de l'influence du chef-d'œuvre de Richardson.

Mentionnons d'abord la *Comtesse de Chazelle*, comédie en trois actes, de la marquise de Montesson, jouée au Théâtre-Français, le 6 mai 1785, et retirée après la première représentation. C'est l'histoire d'un Lovelace, séducteur, qui pour rétablir sa fortune, trahit l'amour et la confiance d'une jeune comtesse qu'il prétend vouloir épouser : il meurt par l'épée d'un parent qui venge l'honneur de la famille. La pièce manque d'originalité et de vraisemblance. Le héros et l'héroïne sont calqués sur les personnages de Richardson, mais ils n'en donnent qu'une faible impression.

L'année suivante parut le drame, en trois actes et en prose, intitulé *Clarisse Harlowe*, publié par Née de la Rochelle, où sont dépeints les supplices de Clarisse dans une maison de mauvaise réputation, sa fuite, et sa mort dans un misérable refuge. La tentative faite pour mettre cet épisode du roman à la scène est hardie pour l'époque ; mais elle est mal conçue et dénuée d'action. Une critique

(1) « *La Comtesse de Chazelle* », jouée hier au Français pour troisième nouveauté a été plus mal accueillie encore que les précédentes et huée à peu près depuis le premier acte jusque au cinquième, qui a été écouté plus tranquillement. » *Mémoires secrets, ouvr. cit.* Vol. 29, p. 16-17.

de l'époque nous explique pourquoi cette pièce ne fut jamais représentée (1).

Citons ensuite la tentative de Népomucène Lemercier, dans son *Lovelace*, drame en cinq actes et en vers, joué le 20 avril 1792 au Théâtre de la Nation. Reçue froidement dès sa première représentation, la pièce ne fut jouée que cinq fois (2).

Il serait inutile de nous attarder sur une pièce anonyme de l'an III, *Clarisse ou la Vertu malheureuse*, comédie-tragédie en cinq actes et en vers. C'est une conception dramatique inattendue et qui déforme complètement l'histoire et les personnages de Richardson. Un dénouement ridicule vient clore une action lente et embrouillée : Harlowe, père, tue Clarisse, qui a été trompée et déshonorée par Lovelace, puis se suicide. Le séducteur est tué

(1) « Nous n'entreprendrons point de donner le plan de cet ouvrage où sont bravées les règles dramatiques, et ce qui est une faute encore plus grande, les bienséances. L'auteur n'a pas compris que cette situation est insupportable dans un roman et qu'elle ne saurait être admise au théâtre. Quel spectateur ne serait pas révolté à la vue de Clarisse au sortir du piège affreux où l'a fait tomber Lovelace. Il est aisé de voir que l'écrivain qui a osé traiter ce sujet n'a aucune connaissance de l'art dramatique. Voilà où conduit l'amour de la nouveauté, du singulier. Contentons-nous de lire le roman de Clarisse mais que de semblables tableaux soient toujours reculés de nos yeux. » *Costumes et Annales des Grands Théâtres*. Paris 1786, art. 28, p. 7.

(2) Un aperçu critique nous donne le contenu de ce drame qui ne fut jamais imprimé. « L'intrigue de cette pièce est formée des principaux stratagèmes de Lovelace pour faire tomber dans ses filets la vertueuse Clarisse. L'orgueil de la vertu contre l'orgueil du vice ! Le dénouement, tel qu'on le lit dans Richardson est à peu près mis en action dans les deux derniers actes. L'auteur exprime avec énergie le délire de la malheureuse Clarisse, l'horreur que lui inspire la vue de Lovelace et l'imperturbable scélératesse de ce dernier personnage. Quoiqu'il en soit, cette pièce a été froidement accueillie. » *Extrait du Dictionnaire Général des Théâtres*. Paris 1812. Vol. 5, p. 394.

en duel par le colonel Morden, cousin de la jeune fille.

Dix années s'écoulèrent entre la représentation du *Lovelace*, de Lemercier, et celle de la comédie en un acte de Victor Roger, intitulée, *La Lecture de Clarisse*, et jouée à la Comédie-Française, le 13 octobre 1812. Le sujet de la pièce est tiré d'une lettre faisant partie du roman de *Clarisse*. Un père, qui fait de cet ouvrage son livre de chevet, « sa bible », déclame fortement contre la tyrannie barbare du père de l'héroïne. Il agit tout autrement qu'il ne parle, cependant, lorsque sa fille, Eugénie, qui est à marier, marque sa préférence pour Frédéric, un jeune sous-officier, au lieu d'accepter Solmes, vieux et niais, à qui il la destine. L'enlèvement de la jeune fille par son amant désole le père. Heureusement pour lui, Charles, un ami, parvient à déjouer le complot du séducteur et à ramener Eugénie au logis. La pièce, par son romanesque et son ridicule, déplut au parterre qui la siffla (1).

La pantomime en trois actes, mêlée de dialogue, de Henri Blanchard, musique de Dreuilh, intitulée *Clarisse et Lovelace*, représentée sept fois sur le Théâtre du Cirque

(1). Cette pièce ne fut jamais imprimée. Nous en relevons la critique dans un compte-rendu du *Journal des Débats*, 13 octobre 1812 : « La pièce est écrite naturellement, sans aucune affectation d'esprit; mais elle est faible et froide: ce qui surtout l'a refroidie, c'est qu'on n'a pas senti une foule d'allusions au roman de *Clarisse*. Il n'y avait peut-être pas au parterre vingt personnes qui eussent lu le roman qu'on loue beaucoup plus qu'on ne lit. La conception est malheureuse et peu dramatique: il y a plus de bon sens que de comique dans la pièce ».

Olympique en 1816 (1), ne nous intéresse qu'en tant que curiosité littéraire. Il suffit de la citer.

Vient ensuite, *Clarisse Harlowe*, drame en cinq actes de Dinaux (2). D'une part, un père autoritaire, une jeune fille contrainte et amoureuse, un séducteur, un enlèvement, Clarisse séquestrée dans un lieu infâme ; de l'autre, Lovelace, scélérat, tour à tour doux et emporté, poussé par les encouragements d'une de ses victimes à abuser de la personne de celle qui l'aime ; tel est en quelques mots le résumé de toute l'intrigue de cette pièce. L'intérêt dramatique en est nul. L'œuvre lasse par sa longueur et choque par son invraisemblance (3). L'auteur n'a pas rendu avec exactitude la physionomie du suborneur : celui-ci nous apparaît tantôt fade, tantôt sous des traits exagérés. Quant à Clarisse, elle ne rappelle que de très loin l'héroïne de Richardson. La pièce fut jouée pour la première fois, le 27 mars 1833, sur le Théâtre-Français, où elle eut treize représentations (4).

(1) *Journal des Débats*, du 1^{er} mars au 4 avril 1816.

(2) Pseudonyme employé par les trois auteurs : J.-F. Beaudin, P.-P. Goubeaux et G. Lemoine.

(3) « Vous n'avez qu'un droit, et celui-là est incontestable, c'est de trouver l'ouvrage tel qu'il est, étude ou traduction, drame ou comédie, pâle, froid, incomplet, en un mot mauvais. Le public a usé de ce droit... il n'a voulu voir qu'une pièce comme toutes les autres pièces, dans *Clarisse Harlowe*, et il n'a pas été satisfait... Cet essai n'a pas été compris. Selon nous, il est louable, digne d'être renouvelé sous condition, pourtant, que quelques concessions, seront faites au mouvement théâtral... Les dispositions de la salle attestaient une malaise qui s'est changé en longueur silencieuse, lorsque, après plusieurs actes d'attente, l'action s'est effacée sous un dialogue triste, décoloré et totalement nul ». *L'Europe littéraire*, 29 mars 1833.

(4) A. Joannidès, *ouvr. cit.*

* * *

Alfred de Musset s'était plu dès son enfance à lire les romans de Richardson; celui de *Clarisse Harlowe* surtout avait enchanté son imagination et peuplé ses rêves. Un des personnages du roman le hantait, celui de Lovelace, ce type du séducteur, ce gentilhomme scélérat à l'âme insaisissable (1). Enfant de son siècle et comme tous les cœurs jeunes de cette époque, Musset se retrouve dans ce personnage séduisant. Bien qu'il ne soit pas comme lui un libertin et un scélérat, il se montre censeur indulgent à son égard. C'est cet homme, c'est Lovelace que le jeune poète reprendra — plutôt que la vertueuse Clarisse dans ses deux proverbes : *On ne badine pas avec l'amour* et *Il ne faut jurer de rien*.

Le premier, comédie en trois actes, de 1834, ne fut jouée à la Comédie-Française que le 18 septembre 1861. Sans nous arrêter aux détails de l'histoire, cherchons à pénétrer la psychologie du drame silencieux et mortel en sa portée qui se déroule entre Camille et Perdican, dans une atmosphère égayée de bouffonnerie shakespearienne et allégée d'élégant badinage. Une seule situation tirée du roman de *Clarisse Harlowe* et transformée par la plume magique de Musset a suffi à reproduire en miniature et dans un goût moins hardi et moins âpre ce duel immortel de l'orgueil.

Camille, élevée dans un couvent à consi-

(1) « Qui pourrait se vanter d'avoir surpris son âme ? » s'écrie-t-il dans « *Namouna* ».

dérer les hommes et l'amour comme la source de tous les maux, vient trouver son oncle pour régler quelques affaires de famille et se refuser au projet qu'il a formé de la marier à son cousin. Protégée par cette éducation contre nature, elle se croit invulnérable, mais cette journée passée dans sa famille marque pour elle l'éveil de la femme, et comme elle n'y était pas préparée, ses premiers gestes sont maladroits et cruels pour son prochain. Clarisse bien qu'élevée dans le sein de sa famille n'avait pas plus d'expérience de la vie et se croyait, elle aussi, invulnérable. Toutes deux ont la présomption de penser pouvoir imposer leur point de vue à des hommes qui, eux, ont vécu. Clarisse veut réformer un libertin, Camille veut faire nier à Perdican la durée des affections terrestres. Toutes deux s'avancent imprudemment sur le terrain incertain de l'amour sans vouloir ni l'une ni l'autre s'avouer leur penchant dès qu'elles en découvrent les premiers indices. Leur éducation et l'habitude de la retenue les soutiennent à peine dans cette lutte et, dès que la nature a parlé, toutes deux ont des hardiesses surprenantes. Leur idéal est différent, et celui de Clarisse plus généreux. Par son altruisme, Clarisse nous est sympathique tandis que la pauvre Camille, par son égoïsme ne nous attire pas ; elle nous fait pitié. « Je veux aimer, mais je ne veux pas souffrir », dit-elle, alors que Clarisse aime et souffre jusqu'à la mort. Cependant Camille elle aussi à son idéal. Un cœur de dix-huit ans a besoin d'ai-

mer ; « Je veux aimer d'un amour éternel, et faire des serments qui ne se violent pas ».

Dans cet être qui n'a jusqu'ici connu la vie que par l'expérience des autres, à l'instant où la femme s'éveille, la curiosité, la coquetterie et la jalousie même, prennent leur essor. Dépitée par l'indifférence simulée de Perdican, jalouse des attentions qu'il a pour Rosette, la jeune paysanne, Camille se laisse entraîner au delà de ses forces. Obstinée, égoïste et inexpérimentée, elle s'engage sans réserve dans une lutte contre un être aussi orgueilleux qu'elle, mais qui a l'expérience de la vie, un psychologue, qui sait détourner les flèches envenimées qu'elle lui décoche et les lui renvoyer même. La jeune fille, mise sur la défensive par des contre-attaques inattendues, se sentant atteinte dans son cœur, fléchit et succombe. Mais le mal est fait. Tout aussi coupable dans ce cruel jeu, qui a pour victime la crédule Rosette, Camille, renonçant à tout jamais au bonheur qu'elle n'a fait qu'entrevoir, retourne au couvent qui ne sera plus pour elle l'asile de la paix mais le lieu du remords et de l'expiation.

Perdican est par son éducation, son rang et sa fortune digne de l'amour de Camille. Il est jeune, beau, intelligent et sensible. En tout ceci, il rappelle Lovelace. Rien dans sa conduite, sa jeunesse exubérante, sa sensibilité et sa générosité ne nous laisse soupçonner qu'il a déjà l'expérience de la vie. Il est loin cependant d'être un dépravé, un libertin cynique comme Lovelace. Il n'a ni son inso-

lence, ni sa perversité. Mais il a un point en commun avec lui qui se révèle dès la première rencontre avec Camille : il est tout aussi orgueilleux que Lovelace et tout aussi sensible dans son orgueil. Devant la froideur de sa cousine, le jeune homme simule l'indifférence pour cacher ce que souffre sa vanité, et s'étant aperçu que Rosette, la sœur de lait de Camille est fraîche et jolie, et qu'elle a les lèvres tentantes, il cherche à oublier, auprès d'elle, la dureté de sa cousine. « Vous respectez mon sourire, mais vous ne respectez guère mes lèvres, à ce qu'il me semble », lui reproche, la douce Rosette. C'est qu'en effet, tout en l'embrassant, il lui parle de respect. Lovelace, dans une circonstance analogue, avait lui aussi aimé l'innocence d'une Rosebud ; alors que d'habitude, il était insensible à ce charme des jeunes filles. Pour Perdican c'est dans sa nature, et nous sentons que, malgré l'existence de quelques maîtresses dans son passé, quelque chose en lui le porte à respecter la beauté de l'innocence. Forcé, malgré lui à établir un plan d'attaque contre Camille, il ne tarde pas avec son expérience à réduire la résistance de sa charmante adversaire et à jeter l'émoi dans son cœur. Une lettre, que Camille écrit à sa compagne de couvent et qu'il intercepte, le blesse profondément et précipite un drame. Par son orgueil, par son dépit, Perdican se rapproche alors d'un Lovelace. Il mène la lutte avec énergie et dureté, allant jusqu'à se faire séducteur et à causer la mort de Rosette. Devant ce résultat, son

cœur, au fond, droit et sensible, se resaisit et lui montre avec horreur la portée de ce qu'il croyait n'être qu'un jeu.

En somme, du chef-d'œuvre suranné de l'auteur anglais, le jeune poète a tiré un chef-d'œuvre nouveau, personnel et profondément émouvant. Mais si dans sa présentation, la comédie de Musset s'éloigne du roman de Richardson, il n'en est pas moins vrai que l'influence de ce dernier se retrouve çà et là dans toute la pièce (1). L'idée initiale et les

(1) Le thème de « *On ne Badine pas avec l'amour* » n'est-ce pas, après tout l'épisode Clarisse-Lovelace-Rosebud ? Lovelace pour mieux épier sa victime s'installe dans une auberge aux environs de la demeure des Harlowes. De là, il écrit à son compagnon Belford : « Thou will find me at a little ale house; they call it an inn; the White Hart... in a sorry village; within five miles of Harlowe Place.. The people here at the Hart are poor but honest, and have gotten it into their heads, that I am a man of quality in disguise and there is no reining in their officious respect ». — C'est en cet endroit qu'il fait la connaissance de la jeune innocente qu'il appelle : « *Bouton de Rose* ». S'il s'abstient de lui faire du mal, c'est parce que, malgré lui, il est touché par sa naïveté : Son amour-propre aussi, a été flatté par les recommandations de la grand-mère de la jeune fille. Mais le rusé tient surtout à en imposer à Clarisse : « Here is a pretty smirking little daughter; seventeen six days ago. I call her my Rose-bud. Her grandmother... has besought me to be merciful to her. This simple chit (all humble; all officious; all innocent. I love her for her humility, her officiousness, and even for her innocence) will be a pretty amusement to thee. But I charge thee, that thou do not (what I would not permit myself to do for the world. I charge thee, that thou do not) crop my rose-bud... I never was so honest for so long since my matriculation. It behoves me, so to be — some way or other my recess at this little inn may be found out, and it will then be thought that my rose-bud has attracted me. A report in my favour, from simplicities so amiable, may establish me. [Avec Clarisse] (*Lettre XXXIV*, Vol. 1, pp. 157-158). Miss Howe, la confidente de Clarisse ne tarde pas à lui apprendre ce qu'elle suppose être un nouveau crime de Lovelace. — « Wrens and sparrows are not too ignoble a quarry for this villanous gos-hawk! — His assiduities; his watchings; his nightly risks; the inclement weather he journeys in; must not be all placed to your account. He has opportunities of making every thing light to him of that sort. A sweet pretty girl, I am told. Innocent till he went thither-

caractères, transformés, adoucis et encadrés dans de nouvelles situations gardent beaucoup des traits caractéristiques de l'épisode emprunté à Richardson. Tout cependant est ici

Now! (ah! poor girl!) who knows what? But just turned seventeen! — Be not disturbed, my dear, at his hoarseness! His pretty Betsy, his Rosebud, as the vile wretch calls her, can hear all he says. He is very fond of her. They say she is innocent even yet. Her father, her grandmother, believe her to be so. He is to fortune her out to a young lover! — Ah! the poor young lover! Ah! the poor simple girl... A vile wretch! Cannot such purity in pursuit, in view, restrain him?... but depend upon it, the girl's undone... He places her at the upper end of his table. He sets her a-prattling. He keeps his friend at a distance from her. She prates away. He admires for nature all she says. Once was heard to call her charming little creature!... He puts her upon singing. He praises her wild note. O, my dear, the girl's undone! — must be undone! — The man you know is Lovelace. (*Lettre LXX, Vol. I, p. 315-316*). — Clarisse qui jusqu'ici s'est dissimulé à elle-même son amour pour Lovelace est tellement piquée par les attentions de celui-ci pour la jeune paysanne, que malgré elle, elle ne peut s'empêcher de laisser entrevoir sa curiosité mêlée de jalousie et de dépit. Elle écrit à Miss Howe : « You incense, alarm and terrify me at the same time. — hasten my dearest friend, hasten to me what further intelligence you can gather about this vilest of men. But never talk of innocence, of simplicity and this unhappy girl together. Must she not know, that such a man as that... must mean too much when he places her at the end of his table, and calls her by such tender names? Would a girl, modest as simple, above seventeen, be set singing at the pleasure of such a man as that... Warn, my dear, if not too late, the unthinking father of his child's danger... I long to hear the result of your intelligence. Let me know what sort of a girl she is. — A sweet pretty girl! you say. A sweet pretty girl, my dear!... If she be so simple, if she have ease and nature in her manner, in her speech, and warbles prettily her wild notes, such a girl as that must engage a profligate wretch (as now indeed I doubt this man is) accustomed, perhaps to town women, and their confident ways... Fine hopes of such a wretch's reformation! I would not, my dear for the world have anything to say — but I need not make resolutions. I have not opened, nor will I open his letter. A syncophant creature! — with his hoarseness got perhaps by a midnight revel, singing to his wild-note singer; for myself I despise him. I hate myself almost for writing so much about him, and of such a simpleton as this sweet pretty girl, as you call her: but no one can be either sweet or pretty that is not modest, that is not virtuous ». (*Lettre LXXI, Vol. I, p. 316-317*). Ainsi Clarisse dépitée, se laisse entraîner dans le piège tendu par Lovelace : le séducteur a gagné la première escarmouche de cette lutte qui deviendra de plus en plus âpre et qui se prolongera jusqu'à la mort de l'héroïne.

simplifié : plus d'exagération dans les caractères, plus d'intrigue compliquée, plus de situations invraisemblables, de détails superflus. Un talent original a mis partout l'ordre, la précision et la mesure, la vérité, le charme et l'harmonie : la vie. L'esprit souple du poète s'est plié et replié avec finesse aux exigences psychologiques très nuancées de chaque caractère. Le drame reste tout intérieur ; nous ne subissons qu'une partie de son effet dans le contre-coup d'un dialogue spirituel et varié. L'imagination fantaisiste de Musset prête à chaque personnage des traits et des gestes inoubliables. L'humour s'allie à la verve naturelle et stigmatise par une caricature impitoyable les mœurs régnantes. Ce drame où le poète nous fait rire, pleurer, rêver et frissonner ne constitue pas un lourd traité de morale à la Richardson ; mais la simple vérité qui s'en dégage nous pénètre jusqu'à l'âme.

Deux années plus tard, Musset s'inspira de nouveau du roman de « *Clarisse Harlowe* ». Sa pièce, *Il ne faut jurer de rien*, comédie-proverbe en trois actes, qui ne fut jouée pour la première fois que le 22 juin 1848, à la Comédie-Française, nous rappelle l'épisode du chef-d'œuvre de Richardson où Lord M. se croyant sur le point de mourir fait venir son neveu, Lovelace, auprès de lui (1). Il serait

(1) Lovelace à son ami Belford : « My lord, as I said, is extremely ill. The doctors give him over. He gives himself over... But, as to myself, I am doubtful: for the long and violent

content si ce jeune homme abandonnait sa

struggles between the constitution and the disease (though the latter has three physicians and an apothecary to help it forward...) indicate a plaguy tough habit and savour more of recovery than death... when I had hoped a fair end of the distemper and the distempered... But my lord continues so weak and low-spirited, that there is no getting from him. I would not disoblige a man whom I think in danger still... and here (pox of his fondness for me!...) he makes me sit hours together entertaining him with my rogueries (pretty amusement for a sick man!) and yet whenever he has the gout, he prays night and morning with the chaplain. But what must his notions of religion be, who, after he has nosed and mumbled over his responses, can give a sigh or a groan of satisfaction, as if he thought he had made up with heaven and return with new appetite to my stories? Encouraging them, by shaking his sides with laughing at them, and calling me a sad fellow in such an accent, as shows he takes no small delight in his nephew. The old peer has been a sinner in his day, and suffers for it now; a sneaking sinner, sliding, rather than rushing, into vices, for fear of his reputation : *Lettres LX. Vol. III, p. 280 : LXIX. Vol. 3, p. 297 : XCVI, p. 359.*

Lord M... ses deux sœurs et ses deux nièces sont réunies en famille pour dresser un procès-verbal à Lovelace et lui reprocher sa conduite envers Clarisse. « Then they all chorussed upon me. — Such a character as Miss Harlowe ! cried one. — What can you expect will be the end of these things! cried Lady Sarah, D...n'd, d...n'd doings! vociferated the peer... What signifies your cursed quibbling, Bob? — Say plainly, if she will have you, will you have her? Answer me, yes or no; and lead us not a wild-goose chase after your meaning ». — Mais Lovelace n'est pas prêt à se conformer à leurs désirs. Son insolence et sa légèreté pousse ses interlocuteurs à l'exaspération. — « My lord told me, that he believed there was not a viler fellow upon God's earth than me... He would send for Pritchard instantly. Let Pritchard be called. He would alter his will; and all he could leave from me, he would. Do, do, my lord, said I; I always valued my own pleasure above your estate... I said. I could not bear to be used ill by my lord, for two reasons; first because I respected his lordship above any man living; and next because it looked as if I were induced by selfish considerations to take that from him, which nobody else would offer to me. And what, returned he, shall be my inducement to take what I do at your hands?... » — Lovelace cède enfin aux supplications de son oncle et de ses parentes, et promet d'épouser Clarisse, si elle veut de lui : « And yet I did not want to marry, if she exceeded the appointed Thursday. But, I think (according to her notions) that I have injured her beyond reparation, although I were to make her the best of husbands; as I am resolved to be, if she will condescend to have me... The two venerables... hinted at rich presents on their own parts; and my lord declared, that he would make such overtures in my behalf, as should render my marriage with Miss Harlowe the best day's work I ever made ». (*Lettres XCIII, XCVX et C. Vol. 3 p. 360-380*).

vie de libertinage et épousait Clarisse, parce qu'il aime Lovelace avec l'affection d'un père, est indulgent pour lui et veut faire de lui son héritier. Lord M. cependant n'est qu'un jouet dans les mains de Lovelace, qui, lui, est incapable d'une affection quelconque. Le neveu parvient à piquer l'oncle jusqu'à l'indignation mais obtient son pardon en lui racontant une vive plaisanterie, que Lord M. goûte d'autant mieux qu'il a eu comme son neveu une jeunesse désordonnée. Le vieux pair cependant se fâche pour de bon lorsqu'il apprend que Lovelace a abusé de Clarisse et il menace de le déshériter si celui-ci ne répare pas le tort qu'il a fait à Miss Harlowe. C'est sur ces quelques détails empruntés à cet épisode du roman que le poète français a reconstruit toute l'histoire de la séduction.

Valentin, un jeune étourdi, a fait la connaissance de Lovelace dans le livre de Richardson, pour lequel il se passionne, et séduit par sa personne et ses exploits, il se regarde vivre en lui, en voulant l'imiter. Bien tourné, « fashionable dandy » et oisif comme lui, il a toute l'insolence et le scepticisme de Lovelace, mais il est plus spirituel et il affecte un air que Lovelace se serait plu à imiter. Son esprit fantaisiste a puisé dans le « large bréviaire » du séducteur anglais, des idées romanesques sur l'horreur du mariage et la vertu des femmes. Il se plaît à taquiner cet oncle indulgent, Van Buck, dont il sera l'héritier, et qui veut le marier à Cécile, fille de la baronne de Mantes. Il se refuse à ce mariage

et prétend, à la manière de son héros, « qu'il veut séduire avant d'épouser, ou plutôt il n'épousera que s'il lui est prouvé qu'il est impossible de séduire » (1). Sur un défi de son oncle, devenu complice malgré lui, Valentin s'introduit auprès de Cécile pour éprouver sa vertu. Il ne réussit pas de suite et il en est piqué dans son orgueil. Ayant été chassé par la baronne pour un billet adressé à la jeune fille où la mère s'était trouvée traitée de « girouette », le jeune homme parvient par un autre billet à obtenir de Cécile un rendez-vous pour le soir dans le parc. Cécile, petite écervelée et coquette, attirée par le jeune homme, un peu contrainte dans son amour naissant par l'opposition de sa mère, vient en pleine confiance, se jeter dans les bras du séducteur. Lui prétend, en Lovelace, trouver prétexte à se venger dans l'affront que lui a fait la baronne et il s'apprête à commettre un crime :

« Cette jeune fille, je ne l'aime pas; mais je l'aimerais, que la vengeance serait la plus forte et tuerait l'amour dans mon cœur. Je jure qu'elle sera ma maîtresse, mais qu'elle ne sera jamais ma femme!...

Vous me traitez de Lovelace; oui, par le ciel! ce nom me convient. Comme à lui on me ferme une porte surmontée de fières armoiries; comme lui, une famille odieuse croit m'abattre par un affront; comme lui, comme l'épervier, j'erre et je tournois aux environs; mais, comme lui, je saisirai ma proie, et comme Clarisse, la sublime bégueule, ma bien-aimée m'appartiendra. » (2)

(1) L. Lafoscade, *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, Paris 1901, p. 97.

(2) *Il ne faut jurer de rien*, act. III, sc. III.

Valentin quoi qu'il s'en vante n'est pas aussi dépravé que Lovelace. Il a un cœur bon, généreux et sensible. Le moment venu de flétrir cette fleur de la jeunesse qui se penche vers lui si naïvement, le courage diabolique et sensuel de Lovelace lui manque. Il voit d'un coup la folie de ses extravagants manèges, la glorieuse puissance d'un amour pur et chaste, et pénétré autrement que Lovelace, il s'agenouille devant cette beauté et cette innocence et, en accents frissonnants de poésie, de remords et d'espoir dans l'avenir, il s'avoue un séducteur vaincu :

« Tu m'as dit que les romans te choquent; j'en ai beaucoup lu, et des plus mauvais. Il y en a un qu'on nomme *Clarisse Harlowe*; je te le donnerai quand tu seras ma femme. Le héros aime une belle fille comme toi, ma chère, il veut l'épouser; mais auparavant, il veut l'éprouver. Il l'enlève et l'emmène à Londres, après quoi, comme elle résiste, Bedford arrive... c'est-à-dire, Tomlinson, un capitaine... je veux dire Morden... non je me trompe... Enfin pour abrégé... Lovelace est un sot, et moi aussi, d'avoir voulu suivre son exemple... Dieu soit loué! tu ne m'as pas compris... je t'aime et je t'épouse. » (1)

Le génie de Musset puisa donc à la même source un deuxième chef-d'œuvre. La pièce n'est autre qu'un rêve mis en action où les silhouettes de Richardson se croisent dans un nouveau cadre de poésie et d'imagination romanesque. Les détails réalistes et parfois révoltants du roman sont adoucis et présentés dans un goût beaucoup éloigné de l'original. Le poète transforme légèrement les carac-

(1) *Il ne faut jurer de rien*, act. III, sc. VI.

tères et les situations et simplifie l'intrigue, de sorte que le roman anglais n'est encore ici qu'un point de départ. La même formule, ou mieux l'absence d'une formule fixe, assure à cette pièce un succès égal à celui de *On ne badine pas avec l'amour*. Les mêmes éléments de succès, esprit, vérité, psychologie, humour et harmonie y semblent réunis comme par enchantement.

Le théâtre français se trouve donc enrichi de deux œuvres de premier ordre inspirées par un roman dont, pour diverses raisons, on ne croyait pas pouvoir tirer des pièces de valeur. Il est évident cependant que Musset, dans ses deux proverbes, n'a qu'effleuré la richesse dramatique contenue dans le roman de *Clarisse Harlowe*. C'est un magasin qui renferme encore quantité de sujets dont on pourrait tirer maintes œuvres dramatiques dans le genre de celles de Musset. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de constater que les deux comédies de Musset qui pourtant n'avaient pas été écrites pour être jouées sont celles qui s'adaptèrent le mieux à la scène, et firent le meilleur usage des données empruntées par les auteurs français au roman de Richardson.

* * *

Richardson trouva également dans Jules Janin un admirateur non moins ardent, non moins dévoué que Diderot, qui s'imposa la tâche de faire revivre *Clarisse Harlowe* dans

une œuvre abrégée (1). Si Janin ne réussit pas à ressusciter la *Clarisse* de Richardson dans toute sa splendeur originale, son œuvre au moins fit renaître l'engouement pour le romancier anglais et revenir une foule de lecteurs à l'histoire de *Clarisse*.

C'est vraisemblablement pour exploiter ce renouveau d'intérêt dans le personnage héroïque de Richardson que le roman fut de nouveau adapté à la scène. *Clarisse Harlowe*, drame en trois actes, mêlé de chants, de MM. Dumanoir, Guillard et Clairville fut représenté pour la première fois au Théâtre du Gymnase, le 5 août 1846.

La belle *Clarisse*, jeune fille douce et soumise, destinée par ses parents à un vieux banquier avare, Roger Solmes, demeure inflexible dans sa résolution de ne le point épouser. Elle lui préfère le comte Robert Lovelace à qui aucune femme n'a jusqu'ici résisté. Un amour et une confiance mal placés l'ayant mise en son pouvoir, Lovelace désire la posséder à la manière de tant d'autres de ses victimes. La vertu seule de *Clarisse* le tient en échec, de sorte que bravé par elle et profondément blessé dans son orgueil, le séducteur n'hésite point à user de tous les artifices, même de l'incendie et du poison, pour en venir à ses fins. Un protecteur inattendu, dans la personne de Patrick MacDonald, confident et longtemps complice de Lovelace, étant seul à s'ériger en défenseur de la jeune fille, le

(1) JULES JANIN, *Clarisse Harlowe*, Paris, 1846, 2 vols.

scélérat s'en débarrasse en l'assoupissant par un breuvage. Clarisse, flétrie, souillée et traquée par Lovelace jusque dans son refuge chez madame Smith, en perd momentanément la raison. Une des scènes les plus poignantes du drame en est tirée :

(La démarche, les regards fixes de Clarisse, l'immobilité de ses traits, tout annonce qu'elle n'a pas sa raison. Elle voit Lovelace; le regarde longtemps; tout à coup sa figure rayonne de joie, et elle court à lui).

Clarisse

Ah! mon ami! c'est vous! Venez, venez donc... Il y a près d'une heure que toute la famille vous attend là-bas, au bout de la grande avenue... Oh! c'est que tout le monde vous aime à présent, *(lui prenant la main)*. Venez, venez, *(s'arrêtant)*. Mais non, non, pas encore... restons au jardin... tenez, là, là... tous deux... dans ce bosquet.

(Elle s'assied et Lovelace s'agenouille devant elle).

Nous avons tant de choses à nous dire! *(avec expansion)* Oh! je t'aime! je t'aime bien! Longtemps j'ai voulu me le cacher à moi-même... J'ai bien souffert, va!... Tant de chagrins m'avaient rendue folle... et un rêve... *(frissonnant)* ...un rêve horrible! Je rêvais que tu m'avais arrachée à la maison de mon père. Tu m'entraînais dans un repaire, et là, là... Je ne sais plus... Ah! que le Lovelace de mon rêve était un lâche... un infâme!

(Avec joie)

Ce n'était pas mon Lovelace! Viens plus près de moi... plus près... plus près encore... *(avec délire)*. Je suis ta femme, mon Lovelace bien aimé!... Mon père m'a pardonnée et je suis ta femme!... et le paradis s'ouvre pour moi.

Lovelace

Oui, oui, ce bonheur sera le nôtre. Je te le demande, à genoux, Clarisse... ma femme!

Clarisse

(Le regardant fixement). Qui m'a parlé? Quelle est cette voix? Quel est cet homme? *(poussant un cri et fuyant)* Ah! je vous reconnais! vous êtes Lovelace!

Que me veux-tu, misérable? Tu m'as arrachée à mon père, mais tu ne m'arracheras pas à la mort! Va-t-en! Je te hais! Va-t-en! Je te maudis!

Que Clarisse est touchante dans son délire, déchirante dans son désespoir et sublime dans son agonie !

Cette pièce n'est pas sans défauts, mais elle a dans son ensemble une certaine valeur dramatique. Il y a ici un progrès notable sur ces autres pièces qui essaient de résumer en un seul drame toute l'action du roman de Richardson. L'intrigue en est transposée et modifiée sous quelques rapports. De nombreux détails habilement conservés expliquent et rendent vraisemblables quelques scènes vives et touchantes. La nouvelle importance accordée aux rôles de Bouton de Rose et de Patrick MacDonald contribue à donner à la pièce un ton de nouveauté et d'originalité : la petite paysanne devient naïvement l'instrument du séducteur dans ses manèges pour triompher de Clarisse : MacDonald, le drôle, converti par Clarisse, se rachète par un beau geste. L'œuvre de Dumanoir cependant laisse beaucoup à désirer dans le développement des caractères et de l'action : malgré cela les deux principaux personnages reproduisent en grande partie les traits de la Clarisse et du Lovelace de Richardson : la jeune fille est soumise, puis entêtée, amoureuse, jalouse, mélancolique et sublime. Le scélérat est tour à tour, élégant, impétueux, soumis, menaçant, fat, gai, désespéré et repentant. Un éclectisme plus rigoureux dans le choix des

incidents et une intrigue plus serrée auraient valu à la pièce un succès encore plus durable.

Rose Chéri et Bressan, deux acteurs de grand talent, interprétèrent avec intelligence et fougue les rôles de Clarisse et de Lovelace. La pièce eut 90 représentations consécutives (1).

Le succès de la *Clarisse* de Jules Janin et celle de *Dumanoir* inspira une œuvre de tout autre genre, un vaudeville en trois actes, intitulé *La nouvelle Clarisse Harlowe*, de P. Siraudin et Moreau, joué pour la première fois au Palais-Royal, le 7 septembre 1846. L'histoire de Richardson est complètement déformée dans la pièce. La création du rôle de Clarisse par Rose Chéri y est aussi parodiée d'une manière sacrilège. La pièce fit fortune pendant 35 soirées de suite (2).

Notons comme toute dernière apparition des principaux personnages de ce roman sur la scène française, un opéra en trois actes et en cinq tableaux, intitulé : « *Clarisse et Lovelace* » de Jules Barbier et de Paul de Choudens. La pièce avec la musique de Hirschman fut jouée quatre fois en septembre 1898 (3).

* * *

Toutes ces tentatives pour adapter le roman de *Clarisse Harlowe* à la scène n'ont guère mieux réussi que celles qui avaient été inspi-

(1) *Journal des Débats*, 5 août au 6 décembre 1846.

(2) *Journal des Débats*, 7 septembre au 20 octobre 1846.

(3) *Journal des Débats*, septembre 1898.

rées par le roman de *Paméla*. Les éléments dramatiques du chef-d'œuvre de Richardson, plus propres à être exploités pour le théâtre que ceux de *Paméla*, bien qu'ils eussent en général un peu plus de succès n'ont encore donné que des pièces qui ont passé. Il s'en faut de beaucoup que les personnages de Clarisse et de Lovelace, donnés à la scène française, se rapprochent des modèles si complexes et si réels de Richardson. La tâche difficile que s'imposèrent les auteurs dramatiques pour dégager l'action du roman ensevelie dans les nombreux détails et l'accélérer en resserrant l'intrigue, pour rendre les situations vraisemblables, pour développer les luttes de sentiments chez des personnages au caractère si nuancé et si bien exposé n'avait pas abouti.

Bien qu'il n'ait pas eu l'intention de nous donner un nouveau Lovelace et une autre Clarisse, bien que l'atmosphère de son drame soit plus douce, plus discrète, plus élégante, Musset a cependant réussi mieux qu'aucun autre auteur français à nous donner l'impression du dramatique qui se dégage de l'œuvre de Richardson.

TROISIEME PARTIE

SIR CHARLES GRANDISON

Après avoir amplement décrit la lutte de l'innocence et de la vertu féminine exposées au vice de l'homme, Richardson se complaît, dans *Sir Charles Grandison*, à porter cette étude dans des sphères plus élevées, où, cette fois, la vertu des deux sexes rivalise de générosité dans le sacrifice. C'est une nouvelle étude de choix, qui ne s'appuie plus désormais sur les effets de haut tragique et où la vertu pour être appréciée, n'a plus besoin du relief que lui donne le danger. « Après avoir vérifié plus d'une fois que les grandes sources de l'intérêt sont dans le tragique, j'ai voulu tenter si, sans remuer l'âme avec tant de force, on ne pouvait pas l'attacher aussi sensiblement par de plus douces impressions. » Richardson aurait pu exprimer exactement de la sorte son intention d'auteur, et pourtant, ce ne sont que les paroles par lesquelles l'Abbé Prévost excuse ses coupures de traducteur (1).

Le roman conçu en 1749, commença à pa-

(1) *Préface de Sir Charles Grandison*; Ed. 1784, Amsterdam, Vol. I.

raître en Novembre 1753 : quatre volumes d'abord, puis deux en décembre de la même année, et le dernier en mars 1754. (1) L'Abbé Prévost, toujours aux aguets, ne manqua pas d'en donner une traduction, mais abrégée et tronquée. (2) Ce n'est plus Diderot, mais le Baron Grimm qui élève cette fois une voix indignée contre le traducteur français : « Monsieur l'Abbé Prévost vient enfin de publier la suite et la fin de *L'Histoire de Sir Charles Grandison*, traduite de l'anglais, de l'auteur de « *Paméla* » et de « *Clarisse* ». Après nous avoir fait attendre la fin de ce roman pendant trois ou quatre ans de suite, le public devait, ce me semble, être dédommagé de ces délais par les soins du traducteur; point du tout. Monsieur l'Abbé Prévost qui avait déjà fort tronqué les derniers volumes de « *Clarisse* » dont il n'y avait pas un mot à perdre, a absolument estropié le roman de « *Grandisson* »; il a osé abréger et gâter jusqu'au morceau de Clémentine, qui est un chef-d'œuvre d'un bout à l'autre (3). Malgré les lacunes de cette traduction, le roman eut une grande vogue. L'admiration de Diderot si chaleureusement exprimée dans son éloge de Richardson en est un témoignage (4). L'engouement pour l'auteur anglais était donc très grand encore chez un public qui pourtant

(1) Dobson, *ouv. cit.*, pp. 145 et 902.

(2) *Première et deuxième partie en 1758.*

(3) Grimm, *Correspondance Littéraire*, Paris 1777-82, 16 vol., Vol. II, p. 347-348.

(4) M. Mornet constate que *Grandison* occupe la huitième place dans la liste des romans les plus appréciés vers 1780. « *Enseignements des Bibliothèques privées* », *ouv. cit.*

ne le connaissait que par des traductions incomplètes.

Nous ne nous attarderons pas à étudier le sujet de l'œuvre puisqu'elle intéresse plus par sa psychologie que par son intrigue ; mais nous insisterons au contraire sur les personnages du roman, car nous les retrouverons, sous d'autres noms et dans d'autres circonstances, sur la scène française.

Dans un cadre de famille vivent, luttent et aiment une cinquantaine de personnages de caractères très divers, subtilement développés et finement variés qui évoluent autour d'un homme d'honneur. (1) Cet homme, c'est Sir Charles Grandison. Rien en lui rappelle les deux héros précédents, le milord et Lovelace. C'est un homme de haute vertu. Cette vertu rayonne, tout le monde en vit, en bénéficie et elle a pour résultat de lui amener par une toute autre voie, les femmes sensibles — respect, admiration, amour — tout s'élève de leurs cœurs vers lui.

Pour nous, il est trop parfait, c'est un personnage tout d'une pièce, dont les entreprises ne nous intéressent guère parce qu'elles ne peuvent pas ne pas réussir, et dont les sentiments nous laissent froids parce que sa victoire dans les luttes qu'il soutient est comme réglée d'avance. Mais il est le point de mire nécessaire, et l'intérêt pour nous est de suivre

(1) « Of true honor », Richardson, *préf. de Sir Charles Grandison*, London 1883, vol.

le développement des sentiments qui naissent chez tous ceux qu'atteint son prestige. Que deviendrait, sans cette influence salubre, sa jeune sœur Charlotte? créature impulsive, si difficile à contenir? Vertueuse, certes, mais si imprudente. Bien qu'elle aime et craigne son frère elle arrive cependant parfois à l'exaspérer. Que serait-ce donc si cette austère vertu ne lui en imposait pas? La petite Emilie, sa pupille, ingénument l'admire, l'estime et se découvre amoureuse de lui lorsqu'il se marie. Harriet Byron, nouvelle Clarisse, moins tragique, moins sombre, mais tout aussi délicate et généreuse, dont la vertu n'est mise à l'épreuve que dans un conflit de sentiments. Patiente avec les circonstances comme avec les personnes, elle attendra pour épouser Sir Charles, que le premier amour de celui-ci ait fini de se sacrifier. Clémentine enfin, l'héroïne qui dans cette atmosphère de bonheur paisible, vit une épreuve de tragédie où l'amour et la religion sont aux prises. Si tant de psychologie ne s'appuyait pas sur une action soutenue et de riches intrigues, du moins de tels personnages réunis dans n'importe quelle situation par des auteurs dramatiques pouvaient fournir à la scène des études de caractères intéressantes par leur nouveauté. On pourrait même dire que ces nouveaux personnages devaient être les bienvenus. Déjà se faisait jour en France par l'influence des philosophes et de l'opinion publique, le besoin de créer des types moraux, pères, amants, femmes, gens de vertus et de

bonnes mœurs, érigés en modèles à une société qui avait trop longtemps applaudi au libertinage, et qui était en train de perdre le soutien de la religion (1). Grandison, antithèse de Lovelace, arrive donc sur un terrain si bien préparé à le recevoir qu'il nous est impossible de saisir le point précis où commence l'influence étrangère.

(1) « Les femmes », dit encore Collé, le misogyne, « exigent que la comédie ne présente plus que des caractères nobles, généreux, vertueux, magnanimes, incroyables, romanesques et impossibles; rien ne leur paraît outré à cet égard ». *Journal*, Cit. par Gaiffe, p. 296.

CHAPITRE II

SIR CHARLES GRANDISON SUR LA SCÈNE FRANÇAISE

Il faut d'abord faire la part de ce qui, dans chaque période de l'activité intellectuelle est plutôt une coïncidence née de l'atmosphère commune que le résultat d'un apport. Diderot, le grand admirateur de Richardson, était plus qu'aucun autre dans cette situation où l'influence du grand romancier anglais se mêlait à une communion d'idées personnelles et c'est chez lui que nous allons retrouver, sous des noms et dans des situations différentes, les héros de *Grandison* qu'il appréciait tout particulièrement, « ses débuts dans les lettres sont des traductions de l'anglais; et plus tard, quand il fera œuvre personnelle, partout dans ses romans comme dans son théâtre, il marchera sur les traces de quelque auteur anglais » (1).

Bien que Diderot en tant qu'auteur dramatique n'ait rien donné à la scène qui ait eu un grand succès, sa conception nouvelle du théâtre est si importante pour la littérature française qu'il devient intéressant d'étudier dans ses pièces l'influence de Richardson. Lui qui avait su apprécier directement dans sa langue le charme des détails de ces tableaux de famille, désirait créer à son tour pour le

(1) L. Ducros, *Diderot, l'Homme et l'Ecrivain*, Paris 1894 p. 159.

public français des héros semblables, plus près de lui que les héros classiques, vivant sa vie, souffrant ses maux et plus propres à l'émouvoir parce que plus semblables à lui.

Le Fils Naturel, drame en cinq actes et en prose fut composé en 1757, et représenté pour la première fois, le 26 septembre 1771, et n'eut que cette représentation. C'est une pièce d'une lecture ennuyeuse, d'intrigue compliquée, mais « tout dans le *Fils Naturel* fait songer à Grandison à commencer par le héros Dorval qui, comme un autre Sir Charles, passe son temps à se dévouer à ses amis et est aimé de toutes les femmes pour sa vertu » (1). « Tout », c'est peut-être aller un peu loin, et ne pas séparer, comme nous l'avons fait plus haut, la coïncidence de l'influence. Mais il est exact que la parenté entre Dorval et Grandison est frappante. Prestige de vertu qui fait estimer et aimer Dorval, homme sans naissance, comme un Sir Charles Grandison. Dévouement aux amis : Dorval sacrifie l'un après l'autre son amour puis sa fortune pour leur bonheur — passionnément épris de Rosalie, la maîtresse de Clairville, il y renonce en sa faveur ; de même en apprenant qu'ils sont sans fortune il leur donne la sienne — deux des nombreux sacrifices semblables de Grandison. Homme de bon conseil ; c'est à Dorval que chacun s'adresse pour savoir ce qu'il doit faire et il se montre la sagesse même — ces

(1) Louis Reynaud : *Le Romantisme, ses origines anglo-germaniques*, Paris 1926, p. 23.

mêmes conseils de sagesse abondent dans la bouche de Grandison. Austère ; Dorval se contente de son propre jugement pour tracer sa ligne de conduite, sermone et moralise tout comme le protestant Grandison ; Persuasif ; Dorval concilie tout le monde par la douceur et la raison — armes de ce diplomate qu'était Grandison. D'autres similitudes de caractère entre les deux héros nous frappent, mais contentons-nous d'ajouter ici pour compléter ce parallèle, une même beauté physique des deux personnages qui, jointe à tant de qualités, leur attire tous les suffrages féminins : « Les traits, l'esprit, le regard, le son de la voix, tout, dans cet objet doux et terrible, semblait répondre à je ne sais quelle image que la nature avait gravée dans mon cœur. Je le vis, je crus y reconnaître la vérité de toutes ces chimères de perfection que je m'étais faites » (1).

Ces paroles de Rosalie décrivent l'homme idéal tel que Diderot désirait le créer pour la scène française et après le *Fils Naturel*, il reprend la même idée dans le *Père de Famille*.

Ce second drame de Diderot en cinq actes et en prose — d'ailleurs tout aussi ennuyeux, compliqué et invraisemblable que le premier, fut joué à la Comédie-Française, le 1^{er} janvier 1761, où il eut sept représentations « médiocrement applaudies » (2), puis repris avec

(1) *Le Fils Naturel*, act. II, sc. II, Ed. Assezat, 1875. Vol. III.

(2) *Fréron, Cit. par DUCROS: Diderot, l'Homme et l'Ecrivain*, Paris 1894, p. 261.

plus de succès en 1764 et 1773 pour disparaître totalement en 1811 (1).

L'ombre de Grandison plane sur ce drame. « Le personnage principal est aussi un prédicateur de morale à la Grandison. C'est Grandison marié. Germueil, ce Dorval de second plan, est encore un Grandison (2). Personnage sympathique, généreux et vivement reconnaissant envers son bienfaiteur, le Père de Famille, Germueil est un homme éclairé, sensible, scrupuleux et philosophe. Ami loyal, se sacrifiant toujours au bien être de ceux qui l'entourent, il est le confident de tout le monde. Entraîné malgré lui, par ses amis, dans la solution de leurs problèmes, il s'en charge et il en dispose avec tact et intelligence. Accusé injustement de trahison, il se comporte, sans murmurer, en homme d'honneur, et par son dévouement et sa perspicacité réussit à déjouer les complots du Commandeur et à rétablir l'ordre et l'harmonie dans le foyer du Père de Famille, sans toutefois perdre l'occasion de moraliser.

Diderot, qui par sa sensibilité était plus apte qu'aucun autre à s'assimiler les personnages de Richardson, les recrée à sa manière. Ce Grandison qu'il admire, il en fait un Père de Famille, non plus un flegmatique célibataire, mais un homme sensible en proie aux émotions et aux malheurs inhérents à cette situation dans la vie, le Grandison que lui

(1) *Fréron, Cit. par Ducros, p. 262.*

(2) *Reynaud, Le Romantisme, p. 93.*

Diderot aurait voulu être ; éclairé, généreux, sensible, juste et charitable, homme de vertu, modèle des familles et appui de la société. Conception qui avait sa valeur, mais mal rendue. Diderot est l'esclave de ses modèles et l'admiration paralyse en lui l'originalité. « Le génie de Richarson a étouffé ce que j'en avais. Ses fantômes errent sans cesse dans mon imagination ; si je veux écrire, j'entends la plainte de Clémentine ; l'ombre de Clarisse m'apparaît, je vois marcher Grandison, Lovelace me trouble, et la plume s'échappe de mes doigts » (1). Les créations de Richardson hantent donc l'œuvre dramatique de Diderot qui ne saurait rien faire dans ce genre sans qu'on n'y retrouve l'empreinte originelle du grand romancier (2).

Ces pièces conçues dans une atmosphère si anglaise, bien qu'elles soient sans aucune valeur en elles-mêmes ne manquent cependant pas d'avoir une très grande influence sur les productions dramatiques à venir. La porte est désormais ouverte à une voie nouvelle où viendront aboutir d'autres influences encore qui mèneront au romantisme.

Pour ce qui est des contemporains de Diderot, ils reprendront déjà sur la scène les mêmes traits de générosité et de perfection dans d'autres types et dans d'autres situations,

(1) *Eloge de Richardson.*

(2) Dans le « *Père de Famille* », le personnage de Sophie nous rappelle l'histoire de Paméla, et le type du Commandeur réunit en lui les traits de l'impitoyable Anthony Harlowe, oncle de Clarisse et ceux de l'artificieux Lovelace.

comme le *Philosophe sans le savoir*, de Sedaine, type perfectionné du *Père de Famille*, les *Deux Amis*, de Beaumarchais, qui rivalisent de générosité. Jusqu'à quel point va se faire sentir l'influence de Grandison dans ces pièces ? Nul ne saurait le dire exactement, mais son imperturbable vertu s'y reconnaît et est d'autant plus frappante qu'elle se manifeste sur une scène peu habituée à mettre la vertu au premier plan.

CONCLUSION

Richardson en créant le roman bourgeois avait mis en valeur la vie moyenne par les scènes d'intérieur et de famille, et avait flatté le premier, une classe qui jusqu'alors avait toujours été l'objet du mépris et du ridicule. Si la France plus particulièrement fit fête à son œuvre, en vécut, s'en inspira, c'est que celle-ci tomba entre les mains d'une bourgeoisie qui prenait conscience de ses droits et par conséquent de sa valeur. Elle aima donc dans les romans de Richardson la critique dirigée contre les classes privilégiées ; elle se plut à y voir les vertus bourgeoises mises au premier plan, sur un ton particulièrement touchant dans ce siècle où tout n'était que critique et raillerie. Or, cette bourgeoisie avide de tous les moyens susceptibles de la pousser vers son idéal de liberté et d'égalité, n'avait que l'appui de ses philosophes qui, comme dans toutes les périodes de transformations, s'attachaient plutôt à démolir qu'à construire. Elle n'hésita donc pas à s'emparer des idées qui lui arrivaient d'Outre-Manche. Il fallut, pour lui plaire, porter sur la scène ces personnages nouveaux qui mettaient en honneur son idéal et sa vertu et les faisaient triompher du préjugé et du libertinage. C'est ainsi que le roman bourgeois transporté au théâtre y apporta toute sa richesse de conceptions nouvelles : vie de famille avec ses joies et ses douleurs, vie intime où se dé-

veloppe la personnalité, vie morale ou s'affine la conscience.

L'œuvre de Richardson apportait non seulement de nouvelles situations, mais une psychologie nouvelle, celle de la sensibilité ; sensibilité empreinte du caractère sombre et mélancolique des littératures du Nord qui venaient se déverser sur la littérature française et rompre les digues derrière lesquelles le classicisme l'avait jusqu'alors retenue. A ce nouveau courant vinrent bientôt s'ajouter d'autres influences, anglaises et allemandes, mais Richardson en fut sans nul doute le principal introducteur. L'esprit français stimulé par son œuvre, franchit les derniers obstacles que lui opposaient les conventions littéraires et la tradition rationaliste, et donnant libre cours à l'instinct et au sentiment, il demeura, pour un temps, fortement empreint de cette influence étrangère, qui se caractérisait par le développement du subconscient, de l'introspection, de l'individualisme et de l'imagination. Désormais les auteurs dramatiques mettront en jeu les luttes de passions, les conflits de sentiments, de devoirs et d'intérêts, non plus avec cette impersonnalité classique qui rendait l'action toute conventionnelle, mais avec la force vibrante et réelle que lui donnent ces ressorts secrets de l'âme, les sentiments bons ou mauvais, instinctifs ou volontaires que cache l'individu sous un masque extérieur. Certes, cette orientation nouvelle de psychologie ne sera pas suivie d'un seul coup ni sans beau-

coup de défaillances et de faux mouvements, mais ce qui, chez Richardson, n'était que l'examen de consciences difficiles à satisfaire s'approfondira jusqu'à devenir plus tard chez les disciples de cette nouvelle école, la délectation dans la connaissance du moi.

Ces examens de conscience minutieux, captivèrent dès le début l'attention de lecteurs moins habitués à voir étaler la vertu que le vice, et justement fort préoccupés de questions morales à une époque où la philosophie tendait à déplacer son idéal. C'est dans ce milieu qu'arrivèrent les *Paméla*, les *Clarisse*, les *Clémentine*, les *Harriet Byron*, modèles de vertu et de dignité, de vertu instinctive, individualiste, matérialiste et puritaine. Ces personnalités féminines de Richardson ont exercé une influence profonde sur le développement du caractère féminin dans la littérature française. Cette influence se retrouve dans les *Nanine*, les *Eugénie*, les *Mélanie*, les *Constance*, les *Rosalie*, et beaucoup d'autres, ce nouveau type de la jeune fille innocente, sensible et d'une pureté angélique créé au XVIII^e siècle (1).

Tout en conservant l'instinct et la passion chez ses personnages féminins, Richardson n'admet pas qu'ils dépassent dans leur amour, les bornes établies par la religion et la société. Leur amour reste toujours retenu par la pudeur. La contrainte religieuse l'élève à la dignité chrétienne et le maintient par une

(1) Cf. G. Lanson, *ouv. déjà cité*, p. 256.

constante et exacte notion de la vertu. Tentées par un jeune noble, enlevées par un séducteur, les jeunes filles ne défont point. C'est précisément sur ce point qu'existe la différence avec les histoires de séduction exposées avant Richardson : Ici la femme résiste ! Quel échec pour les milords, les Lovelace et leurs émules, les Faublas, les Valmont, les Clarendon, si toutes les femmes prenaient comme modèles, Paméla et Clarisse ! Et, comme pendant à cette vertu, se dresse le type de l'homme parfait qu'est Grandison, nouvel idéal masculin, qui sait vivre, aimer et se faire aimer, et qui va plaire par son esprit pratique et son individualisme. Lui aussi exerce une influence notable sur son époque et sa personnalité pénètre dans la littérature française pour y prendre place dans le développement du caractère masculin.

* * *

En vertu de la richesse dramatique de l'œuvre il était permis d'espérer un renouveau fécond pour la scène. Cependant de nombreuses difficultés s'élevaient devant les auteurs dramatiques ; difficulté (devant l'opinion généralement admise) de tirer d'un roman même excellent, une pièce de valeur ; difficulté de s'accomoder aux assujettissements des conventions théâtrales ; difficulté de réussir dans un sujet où d'autres avaient trouvés le prétexte d'une pièce ridicule ; difficulté de représenter les scènes de corruption et de séduction, le bon goût et la prudence

ne permettant pas d'exposer à la censure de la bourgeoisie la conduite des classes privilégiées ; difficulté de conserver aux héroïnes leur exquise personnalité telle qu'elle se dégageait des mille détails charmants et réalistes du roman ; difficulté de laisser à la psychologie de la sensibilité toute la valeur de ses nuances sans paralyser l'action. La faiblesse même des auteurs dramatiques — et des dramaturges en particulier — qui, depuis l'avènement du drame s'étaient attachés à exposer la philosophie et la morale au grand détriment de l'étude psychologique qui avaient occupé une place prépondérante dans la comédie de Molière et le théâtre classique, s'ajoutait à toutes ces difficultés.

Il y avait encore un autre écueil. Richardson qui n'avait pas la notion de la mesure, avait poussé l'expression du sentiment jusqu'à une extravagance qui le fit tomber dans l'affectation, et ses imitateurs ne surent pas éviter d'y tomber après lui. La littérature française se trouva donc, par ceux qui voulurent l'imiter, envahie par toute une littérature d'ordre secondaire où la sensibilité avait dégénéré en sensiblerie, et pour un temps, son roman et partant son théâtre, furent submergés par une vague de sentimentalisme pathétique.

* * *

Bien que la scène française n'ait pas exploité toute la valeur dramatique de l'œuvre de Richardson et qu'en général les tentatives dramatiques n'aient abouti qu'à

des insuccès, les chefs-d'œuvre d'Alfred de Musset : *On ne badine pas avec l'amour* et *Il ne faut jurer de rien*, prouvent que parmi toutes les situations des romans de l'auteur anglais une seule bien comprise, et sur une centaine de ses personnages un seul bien saisi — une Clarisse ou un Lovelace — peuvent faire la fortune d'une comédie ou d'un drame.

Ce fait a sa valeur et mérite d'attirer notre attention. Mais il est plus intéressant encore de constater le grand nombre de pièces dans lesquelles on tenta de réincarner les créations de Richardson — dix-sept PAMÉLA, quinze CLARISSE, cinq LOVELACE — sans compter toutes les autres directement ou indirectement influencées par le romancier anglais, et dont nous ne prétendons pas ici avoir dressé la liste complète (1).

Tous ces résultats, en quelque sorte tangibles sont loin de suffire à faire ressortir l'étendue et la profondeur de l'influence de Richardson sur la scène française, parce que cette influence se manifeste au-delà de ces résultats : en affranchissant la sensibilité et l'individualisme, elle oriente l'avenir de ceux qui vont créer les genres nouveaux qui s'épanouiront dans l'Ecole Romantique.

(1) Nous avons rencontré au cours de notre étude les titres d'un grand nombre de pièces qui nous paraissaient avoir été influencées par les romans de Richardson. Nous avons parcouru celles que nous avons pu consulter et chemin faisant nous avons constaté que beaucoup d'entre elles n'avaient en commun avec les héros et les héroïnes de Richardson que le nom. Cependant pour compléter cette étude nous avons cru bon de donner une liste de ces pièces ainsi que les titres et la provenance d'autres que nous soupçonnons avoir été inspirées de Richardson, mais qu'il ne nous a pas été donné d'étudier dans les collections à notre portée. On trouvera cette liste dans l'appendice II.

Vu et permis d'imprimer
Le Recteur de l'Académie de Paris
S. CHARLETY

Vu :
Le Doyen

Vu :
Le Président

FERDINAND BRUNOT

APPENDICE I

*Pièces tirées des romans de Louvet, de Laclos
et de Retif de la Bretonne*

Faublas (Le Chevalier de). — 1 act. V, par Villemain d'Abancourt, 1789.

Faublas de Villers-Cotterets. — Vaudev. en 1 act. de Ourry, rep. sur le Théâtre de la Gaîté, 25 juin 1814.

Faublas au Faubourg Saint-Marceau ou la coqueluche des femmes. — Anonyme.

Faublas. — Ballet en 3 act. par Lockroy et Léon, musique de Piccini.

Faublas. — Com. en 5 act. mêlée de chants par Charles Dupeuty, Brunswick et Lhérie, rep. sur le Théâtre du Vaudeville, le 23 juin 1833.

Faublas. — Opéra-comique en 3 act., par Edouard Cadse et George Duval, musique de Luigini, rep. sur le Théâtre Cluny, le 25 octobre 1881.

Liaisons Dangereuses (Les), plus de peur que de mal. — Proverbe en 1 act., par De Moissy, Paris 1769.

Liaisons Dangereuses (Les). — Drame, en 3 act., mêlé de chants par Ancelot et Xavier, sur le Théâtre du Vaudeville le 20 février 1834. (Magasin Théâtral).

Liaisons dangereuses (Les). — Com. en 3 a. de F. Nozière, sur le Théâtre Femina, le 12 novembre 1907.

Paysanne Pervertie (La). — Dr. 5 a., par Dumanoir et Adolphe d'Ennery, rep. sur le Théâtre de la Gaîté, le 18 octobre 1851.

APPENDICE II

Faux emprunts et emprunts probables

Qu'on nous permette ici d'établir brièvement une liste de toutes les pièces dont le titre au premier abord arrête l'investigateur qui recherche l'influence des trois romans de Richardson sur la scène française. Ces titres, divisons-les en deux catégories :

1° Les titres trompeurs où les noms de *Paméla*, de *Clarisse*, de *Lovelace* et de *Clémentine*, constituent le seul emprunt fait à Richardson et sont appliqués à des personnages qui n'ont rien de commun avec les héros anglais. Ainsi :

Paméla, ou la fille du portier, vaudev. en 1 act. de Gabriel Rougement, 1826 (1).

Paméla Giraud. — Dr. en 5 act. de H. de Balzac, Bayard et Jaime, 1843 (1).

Paméla, ou madame a ses vapeurs. — Com. en 1 act., de J. Verdollin, 1890.

Paméla Clichot. — Vaudev. en 1 act. de A. Jouhaud (2).

Clarisse. — Dr. en 5 act., de J. Perreau.

Clarisse, ou la femme et la maîtresse. — Op. en 3 act., de MM. A. Bourgeois etournemine, 1829.

(1) *Catalogue Général des œuvres dramatiques et lyriques*, Paris, 1863, 3 vols, in-8°.

(2) *Théâtre inédit*, de A. Jouhaud, ms. N° 7095, Bibliothèque de l'Arsenal, Vol. II.

Clarisse, ou les héros de romans. — En 17 scènes, de N. Fournier (1).

Clarisse. — Com. en 4 act., de Victor Doublet, 1841.

Le Lovelace français, ou la jeunesse de Richelieu. — Com. en 5 act. de Monvel et Duval, 1796.

Le Lovelace dans un grand embarras. — Vaudev. en 1 act. de MM. Duvert, Lauzanne et Paulin, 1831.

Clémentine. — Op. en 1 act. de Fay et Vial.

Clémentine et Désormes. — Dr. en 5 act. de Monvel, 1780 (2).

Clémentine et Saint-Alban ou le Délire. — Com. en 1 act. de J.-F. Corsange, 1807 (3).

2° Les titres qui peuvent eux aussi n'être que des emprunts de noms ou au contraire être ceux de sujets réellement influencés par Richardson, mais sur lesquels nous ne pouvons nous prononcer faute d'avoir pu les consulter. Cette liste, malgré les plus diligentes recherches, est loin d'être complète, et nous espérons un jour la voir préciser davantage par ceux qui viendront après nous.

(1) Imprimé dans le *Journal des Demoiselles*, février 1839.

(2) Babault, *Dictionnaire Général et Annales Dramatiques des Théâtres de Jodelle à 1808*, p. 365, écrit à propos de « *Clémentine et Désormes* » de Monvel que « on a eu tort d'imprimer que *Grandison* avait fourni le sujet de ce drame. Il n'existe entre les deux ouvrages d'autre ressemblance que celle du nom entre l'héroïne du drame, et l'un des personnages épisodiques du roman. »

(3) *Clémentine, ou le Délire*, titre doublement trompeur : les personnages de la pièce n'ont rien de commun avec ceux du roman de Richardson.

Paméla. — Opéra-bouffe en 1 act., traduit en français par Jos. Caula, 1806 (1).

Paméla, de Yehery (2).

Paméla mariée, de Desriaux (2).

Clarisse. — 1 act. en vers, anonyme, édition Barba (2).

Clarisse et Belton. — Opéra-comique en 3 act. de Fouques dit Desfontaines, musique de Grétry, non-imprimé, 1793 (2).

Clarisse Harlowe. — Vaudev. en 3 act., de Gabet et Choler, non-imprimé, 1847 (3).

Clarisse Harlowe. — D. en 5 act. et en prose, anonyme et inédit (3).

Clarisse Harlowe. — Mélodrame en 3 act. et en prose, de Ducange et Anicet Bourgeois (3).

Lovelace de la Halle (Le). — Vaudev. en 1 act. et en vers de Camel (2).

Lovelace malgré lui (Le). — de Guiche (2).

Lovelace du quartier (Le). — Vaudev. en 1 act. de A. Tronchant et Ladimir, 1860 (2).

Le Lovelace du quartier. — Vaudev. en 1 act. de Blum et Rouff, 1862 (2).

Clémentine ou l'ascendant de la vertu. — Dr. en 5 act. de Jean-Antoine Teissier, 1773 (3).

Clémentine. — Pantomine-héroïque en 1 act. anonyme, inédit, 1788 (3).

Clémentine, ou l'Ange de la renonciation, de JUST. Jean-Etienne Roy, 1865 (4).

(1) *Bibliothèque Dramatique de M. Soleinne*. Paris, 1843. Vol. V, p. 58, n° 406.

(2) *Catalogue Général des œuvres dramatiques et lyriques*. Paris, 1863. Vol. II.

(3) *Dictionnaire Universel du Théâtre en France de M. J. Goizet*. Paris, 1867, 2 vols gr. in-8°.

(4) *La France Littéraire de Querard*. Vol. IV, p. 388.

BIBLIOGRAPHIE

Abréviations. — C.: comédie; dr.: drame; op.-com.: opéra-comique; vaudev.: vaudeville; a.: acte; v.: vers; p.: prose; éd.: édition; vols.: volumes; trad.: traduction.

TEXTES

I. — PAMELA

A. — Texte anglais :

S. RICHARDSON: *Pamela or Virtue Rewarded*, London, 1740. 2 vols.

Pamela in Her Exalted Condition, London, 1742. 2 vols.

Pamela or Virtue Rewarded, Everyman edition, London. 2 vols.

B. — Traduction française :

PRÉVOST (Abbé): *Paméla ou la vertu récompensée*, Londres, 1742. 4 vols in-12.

C. — Pièces françaises tirées du roman de *Paméla* :

BOISSY (Louis de), *Paméla en France, ou la vertu mieux éprouvée*, c. 3 a. v., Paris 1745, in-8°.

NIVELLE de LA CHAUSSEE: *Paméla*, c. 5 a. v., Œuvres, Paris, 1762, 5 vols in-12 (Vol. IV).

GODARD d'AUCOUR: *La Déroute des Paméla*, c. 1 a. v., Paris, 1744, in-8°.

VOLTAIRE: *Nanine ou le préjugé vaincu*, c. 3 a. v., Œuvres. Paris, 1877, 50 vols in-8°. (Vol. 5).

D. — Textes italiens :

CARLO GOLDINI: *Pamela Nubile*, c. 3 a. p. (Mantoue, 1750).

La Buona Figliuola, op.-com. 3 a. (musique de Piccini, Parme, 1756).

Pamela Maritata, c. 3 a. p. (Rome, 1760). Opere Teatrali di Carlo Goldoni, Venezia, 1788-95. 44 vols. (Vol. I et XXXVIII) in-8°.

La Buona Figliuola, op.-com. 3 a. di Carlo Goldoni, mus. di Piccini, rep. par l'Académie Royale de Musique, Paris, 1778, in-8°.

La Buona Figliuola, op.-com. 3 a. di Carlo Goldoni, mus. di Piccini, rep. nel Théâtre de Monsieur, Paris, 1790, in-8°.

La Buona Figliuola Maritata, op.-com. 3 a. (Piccini), mus. de Piccini, rep. par l'Académie Royale de Musique, Paris, 1778, in-8°.

Pamela Maritata, c. 3 a. v. del Sig. Abate Pietro Chiari, rep. in Roma 1753. Opere Teatrali. Bologna, 1759, 10 vols in-8° (Tomo IV).

Traductions françaises des pièces italiennes :

DU BONNEL DE VALGUIER: *Paméla*, c. 5 a. p., Paris, 1759, in-8°.

J. CASTAING: *Paméla*, c. 5 a., v.

Paméla mariée, c. 5 a. v., Théâtre, Alençon, 1792-1793, 3 vols in-8° (Vol. III).

AMAR DU RIVIER : *Paméla, jeune fille*, c. 5 a, p.

Paméla mariée, c. 5 a. p. Les chefs-d'œuvre dramatiques de C. Goldoni trad. en Français par Amar du Rivier (textes italiens et français), Lyon et Paris. An. IX. 3 vols, in-8°.

E. — Pièces françaises imitées de l'italien :

CAILHAVA D'ESTANDOUX: *La Bonne Fille*, op.-com., Paris 1771, in-8°.

FRANÇOIS (de NEUFCHATEAU): *Paméla ou la vertu récompensée*, c. 5 a. v., Paris, 1793. Première édition in-8°.

CUBIÈRES-PALMÉZEAX et PELLETIER-VOLMÉRANGES : *Paméla mariée ou le triomphe des époux*, d. 3 a., Paris, 1804, in-8°.

ANONYME : *Paméla Nubile*. Op. bouffe, 1 a. (musique de Generali), éd. Garnier, 1810, in-8°.

II. — CLARISSA HARLOWE

A. — Texte anglais :

RICHARDSON (S.) : *Clarissa, or the History of a Young Lady*, London, 1747-48, 7 vols.

Ed. Tauchnitz, Leipzig, 1862, 4 vols, in-12.

Ed. L. Stephen, 1883, 12 vols, in-8°.

B. — Traductions françaises :

PRÉVOST (Abbé) : *Lettres Anglaises ou Histoire de Clarisse Harlowe*, Paris, 1751-1752, 4 vols, in-12.

LE TOURNEUR : *Clarisse Harlowe*, Genève, 1785, 10 vols. in-8°.

JULES JANIN : *Clarisse Harlowe*, Paris, 1846, 2 vols, in-12.

C. — Pièces françaises tirées du roman de *Clarisse Harlowe* :

ORDRE CHRONOLOGIQUE

BEAUMARCHAIS : *Eugénie*, dr. 5 a. p. (1767), éd. Flammarion 1925, in-12.

LA HARPE (J. de) : *Mélanie*, dr. 3 a. v., Amsterdam, 1770, in-8°.

BIÈVRE (Marquis de) : *Le Séducteur*, c. 3 a. v., Paris, 1783, in-8°.

MONTESON (Marquis de) : *La Comtesse de Chazelle*, c. 5 a. v. Œuvres anonymes, Théâtre, Paris, 1785, in-8° (Vol. VII).

NÉE DE LA ROCHELLE : *Clarisse Harlowe*, dr. 3 a. p., Paris, 1786, in-8°.

ANONYME : *Clarisse ou la vertu malheureuse*, comédie-tragédie, 5 a. v., Paris, 1792, in-8°.

BLANCHARD (Henri) : *Clarisse et Lovelace*, pantomime, 3 a. (musique de Dreuilh), Paris, 1816, in-8°.

DINAUX : *Clarisse Harlowe*, dr. 5 a. p., Paris, 1833, in-8°.

MUSSET (Alfred de) : *On ne badine pas avec l'amour*, comédie-proverbe, 3 a. p. (1834). Œuvres, éd. Flammarion, 1925, in-12.

MUSSET (Alfred de) : *Il ne faut jurer de rien*, comédie-proverbe, 3 a. (1836) pr., *ibid.* in-12.

DUMANOIR, GUILLARD et CLAIRVILLE: *Clarisse Harlowe*, dr. 3 a. p., Paris, 1846, in-8°.

SIRAUDIN et MOREAU (P.): *La Nouvelle Clarisse Harlowe*, vaudev. 3 a. p., Paris, 1846, in-8°.

BARBIER (Jules) et CHOUDENS (Paul de): *Clarisse Harlowe*, opéra 3 a. et 5 tableaux (musique de Hirschman), Paris, 1898, in-8°.

III. — SIR CHARLES GRANDISON

A. — Texte anglais :

S. RICHARDSON: *The History of Sir Charles Grandison*, London, 1753-54, 7 vols.

B. — Traduction française :

PRÉVOST (Abbé): *Nouvelles lettres anglaises ou Histoire du chevalier Grandison*, Amsterdam, 8 parties, en 4 tomes, in-12.

C. — Pièces françaises influencées par le roman de *Grandison*:

DIDEROT: *Le Fils Naturel*, dr. 5 a. p. (1757). Œuvres, éd. Assezat et Tourneux, 1875-1879, 20 vols, in-8°. Vol. VII.

DIDEROT: *Le Père de Famille*, dr. 5 a. p. (1758), ibid 1.

SEDAINE: *Le Philosophe sans le savoir*, c. 5 a. p. Œuvres choisies, Paris, 1786, in-8°.

BEAUMARCHAIS: *Les Deux Amis*, dr. 5 a. p. 1770, in-8°.

DOCUMENTS

I. — CATALOGUES ET DICTIONNAIRES DU THÉÂTRE

ALBERT SOUBIES: *Almanach des Spectacles*, 1752-1815 (Table duo-décennale). Paris, 1915, in-12.

P. JACOB (Bibliophile): *Catalogue de la Bibliothèque dramatique de M. Soleinne*. Paris, 1853. 5 vols, in-8°.

ANONYME: *Catalogue général des œuvres dramatiques et lyriques faisant partie du répertoire de la Société des Auteurs dramatiques et lyriques*. Paris, 1867, 3 vols, in-8°.

ANONYME: *Dictionnaire portatif des Théâtres de Paris*. Paris,, 1754, in-8°.

BABAULT: *Dictionnaire général des Annales dramatiques des Théâtres depuis Jodelle à 1808*. Paris, 1808-1812, 9 vols, in-8°.

JOANNIDÈS (A): *La Comédie-Française de 1860 à 1900*. Dictionnaire général des pièces et des auteurs. Paris, 1901, in-8°.

II. — OUVRAGES CONTEMPORAINS (Ordre alphabétique)

ANONYME. — *Anti-Paméla ou Mémoires de M...*, traduits de l'anglais. Londres, 1742, in-12.

ANONYME. — *Anti-Paméla ou la Fausse Innocence*, Amsterdam, 1743, in-12.

ANONYME — *Pamela Censured*. London, 1742.

ANONYME. — *Paths of Virtue Delineated*. London, 1756.

AUBERT (DE LA CHESNAYE-DES-BOIS). — *Lettres amusantes et critiques sur les romans en général, anglais et français, adressées à Mylady W...* Paris, 1743, 2 parties in-12.

BACHAUMONT (L.-P. DE). — *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*. Londres, 1777-1779. 36 vols, in-12.

BARBAULD (MRS. L.). — *Correspondance of S. Richardson*. London, 1804, 6 vols.

COLLÉ (Charles). — *Journal et Mémoires, 1748-1772*, éd. Bonhomme. Paris, 1868, 3 vols, in-8°.

CUBIÈRES-PALMÉZEAUX. — *Essai Historique sur la vie et écrits de François (de Neufchâteau)*. Paris, An VII, in-8°.

DIDEROT (Denis). — *Eloge de Richardson*. Œuvres, éd. Assézat et Tourneux. 1875-1879, 20 vols, in-8°. Vol. V.

FIELDING (Henry). — *Joseph Andrews*. London, 1741.

FRANÇOIS (DE NEUFCHATEAU). — *A la convention nationale*. Paris 1793, in-8°.

GRIMM (F.-M. Baron von). — *Correspondance littéraire, philosophique et critique* par GRIMM, DIDEROT, RAYNAL. Ed. Tourneux. Paris, 1877-1882. 16 vols in-8°.

KEYBER (Conny): (Pseudonyme de Colley Cibber). — *An apology for the life of Mrs. Shamela Andrews*. London, 1741.

LACLOS (Choderlos de). — *Les Liaisons Dangereuses*. Paris, 1782, 4 parties in-12. Ed. Garnier. Paris, 1923, in-8°.

LOUVET (J.-B.). — *Les amours du Chevalier de Faublas*. Paris, An. XI. 3 vols, in-8°. Trois éd.

MARQUER (Abbé). — *Lettre sur Paméla*. Londres, 1742, in-8°.

MUSSET (Alfred de). — *Premières Poésies*, 1829-1835. *Namouna*. Ed. Larousse, in-8°.

MUSSET (Paul de). — *Biographie d'Alfred de Musset*, Paris, 1877, in-12.

POVEY (C). — *The Virgin in Eden*. London, 1741.

ROUSSEAU (J.-J.). — *Lettre à d'Alembert*, Amsterdam, 1758, in-8°.

III. — JOURNAUX ET PÉRIODIQUES

FRÉRON. — *L'Année littéraire ou suite des Lettres sur quelques écrits de ce temps*. Amsterdam et Paris, 1754-1790, 294 vols, in-12.

DESMAIZEAUX, BERNARD, etc. — *Bibliothèque britannique*. La Haye, 1733-1747, 25 vols, in-12.

CLÉMENT (Pierre). — *Cinq Années littéraires*. Genève, 1748-1752, 4 vols, in-12.

MAURICE (Charles). — *Courrier des Théâtres*. 1823-1842, in-4°.

LEPAN, SALGUES, CLÉMENT, LÉGOUVÉ, etc. — *Courrier des Spectacles*. Paris, An. V. 1807 gr. in-4°.

LEROCHE DE CHARNOIS. — *Costumes et Annales des Grands Théâtres de Paris*. Paris, 1786-1787, 2 vols, in-8°.

BOHAIN (Victor). — *L'Europe littéraire*. Paris, 1833-1834, 164 n°. gr. in-fol.

PRÉVOST (Abbé), GRIMM, FRÉRON (E.-C.), DELEYRE, ARNAUD et SUARD. — *Journal Etranger*. Paris, 1754-1762, 45 vols, in-12.

- MATY. — *Journal Britannique*. La Haye, 1750-1757, 24 vols, in-8°.
- ROUSSEAU, BRET, CASTILHON, CHAMFORT. — *Journal Encyclopédique*. Liège, 1756-1759. Bouillon, 1760-1790, 288 vols, in-12.
- Journal des Débats*, 1810-1812-1816-1829-1846-1861-1898.
- GUYOT-DESFONTAINES (Abbé P.-F.). (Mairault, É.-C. Fréron et l'Abbé Destrées). — *Jugements sur quelques ouvrages nouveaux*. Avignon, 1744-1746, 11 vols. in-12.
- Mercure de France*, 1724-1791, 977 vols.
- Mercure Français*, 1791 - An VII, 51 vols.
- Mercure de France*, An VII - 1820, 84 vols.
- PRÉTOT (Philippe de). — *Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit*. Paris, 1742, 15 vols, in-12.
- FRÉRON (E.-C.) et LA PORTE (Abbé de). — *Lettres sur quelques écrits de ce temps*. Genève et Paris, 1749-1754, 13 vols, in-12.
- LA PORTE (Abbé de). — *Observations sur la littérature moderne*. Paris, 1749-1752, 10 vols, in-12.
- GUYOT-DESFONTAINES (Abbé P.-F.), MAIRAULT, DESTRÉES, GRANET (Abbé) et FRÉRON (E.-C.). — *Observations sur les écrits modernes*. Paris, 1735-1743, 34 vols, in-12.

IV. — ETUDES CRITIQUES

- BOUILLÉE. — *Un roman du dix-huitième siècle*. Etude sur Clarisse Harlowe. Paris, 1853, in-8°.
- CANBY (S.). — *Pamela Abroad*. Modern Language Notes, 1903. Vol. VIII.
- CAZAMIAN (L.). — *S. Richardson, article, Cambridge History of English Literature*, Vol. X, chapitre premier. 1916, in-8°.
- CAZAMIAN (L.). — *Article, Hist. de la littérature anglaise* (E. Legouis et L. Cazamian), chapitre III, Paris, 1924, in-8°.
- DOBSON (A.). — *S. Richardson (English Men of Letters Series)*. London 1902.
- DUCROS (L.). — *Diderot, l'Homme et l'Ecrivain*. Paris, 1894, in-12.

- ETIENNE et MARTAINVILLE. — *Histoire du Théâtre Français*. Paris, 1802. 4 vols, in-12.
- FONTAINE (L.). — *Le Théâtre et la Philosophie au XVIII^e siècle*. Versailles, 1878, in-8°.
- GAIFFE (F.). — *Le Drame en France au XVIII^e siècle*. Paris, 1910, in-8°.
- GAUTIER (T.). — *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Paris, 1859, 6 vols, in-12.
- JANIN (J.). — *La littérature dramatique*. Paris, 1853, 5 vols. in-8°.
- LAFOSCADE (L.). — *Le Théâtre d'Alfred de Musset*. Paris, 1901, in-12.
- LA HARPE (J. de). — *Cours de littérature ancienne et moderne*. 1825-1826, 18 vols, in-8°.
- LA HARPE (J. de). — *Cours de littérature ancienne et moderne*. Ed. abrégée, 1830, in-8°.
- LANSON (G.). — *Nivelle de la Chaussée et la Comédie Larmoyante*. Paris, 1887, in-8°.
- LARROUMET (G.). — *Marivaux, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1882, in-12.
- LINTILHAC (E.). — *Beaumarchais et ses œuvres*. Paris, 1887, in-8°.
- MORNET (D.). — *Enseignement des Bibliothèques privées*. *Revue d'Histoire littéraire*, juillet-septembre, 1910.
- MURET (T.). — *L'Histoire par le théâtre*. Paris, 3 vols, in-8°.
- NEBOUT (P.). — *Le Drame Romantique*, Paris, 1895, in-8°.
- REYNAUD (L.). — *Le Romantisme, ses origines anglo-germaniques*. Paris, 1926, in-12.
- ROSENBERRY (Lord). — *Napoléon. The Last Phase*. London, 1903.
- SCOTT (W.). — *Life of the novelists*. (Everyman's Edition). London. New-York, 1910.
- SOUBIES (A.). — *Le Théâtre Italien de 1801 à 1913*. Paris, 1913, in-4°.
- STEPHEN (L.). — *A history of English thought in the 18th century*. London, 2 vols:

STEPHEN (L.). — *Préface. Works of S. Richardson.* London, 1833, 12 vols, in-8°.

TEXTE (J.-J.). — *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire.* Paris, 1895, in-12.

THOMSON (C.). — *S. Richardson.* London, 1900.

VIGNY (Alfred de). — *Journal d'un poète.* Paris, 1833, in-8°.

Index Alfabétique

des Personnages

A

ANDREWS: 17, 39, 46, 47, 48.
 ANDREWS (madame) : 27.
 ARABELLA: 70.
 ARLEQUIN: 28, 29.
 ARTHUR (milord): 39, 40, 49, 50.
 AUSPINGH (comte): 40.
 AUSPINGH (comtesse) : 40.

B

BELFORD: 62, 65 N.
 BELFLOR (comte de) : 72.
 BETSY: 88 N.
 BLAISE: 31.
 BOB: 90 N.
 BONFIL: 38, 39, 46, 47, 48, 49, 50.
 BOUTON DE ROSE: 87 N., 97.
 BYRON (Harriet) : 104, 114.

C

CAMILLE: 83-85, 86.
 CÉCILE : 91, 92.
 CECCHINA : 41, 44.
 CHARLES (Beaumarchais) : 74.
 CHARLES (Roger) : 81.
 CHARLOTTE : 104.
 CLAIRVILLE : 107.
 CLARENDON (comte de) : 71, 73, 74, 115.
 CLARISSE (anonyme) : 80.
 CLARISSE (Dinaux) : 82.

CLARISSE (Dumanoir) : 95, 97.

CLARISSE (Richardson) : 9, 55, 59-60, 62, 65, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 84, 87 N., 88, 90 N., 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 104, 114, 115, 117.

CLÉMENTINE : 102, 104, 110, 114.

COLBRAND : 15.

COMMANDEUR (Le) : 109, 110 N.

CONSTANCE : 114.

COWERLEY : 71, 72.

D

DAMIS : 77.

DARMANCE : 77.

DAVERS (miladi) : 16, 17, 27, 34, 40, 48, 49, 50.

DAVRE (miladi) : 39, 40.

DORVAL : 107, 108, 109.

DRINK : 71.

E

EMILIE : 104.

ERNOLD (chevalier Le) : 18, 39, 40, 49, 50.

EUGÉNIE (Beaumarchais) : 71, 72, 74, 114.

EUGÉNIE (Roger) : 81.

F

FAUBLAS : 69, 115.

FAUBLAS (M. de) : 75, 76.
FAUBLAS (madame de) : 75.
FRÉDÉRIC : 81.

G

GERMUEIL : 109.
GRANDISON : 103-105, 107,
108, 109, 110, 115.

H

HARLOWE (Anthony) :
110 N.
HARLOWE (James, père) :
80.
HARLOWE (madame) : 76.
HARLOWE (James, fils) : 70,
75.
HARTLEY (baron) : 61.
HOMBERT (Philippe) : 31.
HOWE (Ann) : 67, 87 N.,
88 N.

J

JAMES : 70.
JERVIS (madame) : 17.
JEWKES (madame) : 15, 17,
18, 21, 26, 62.
JEVRE (madame) : 39.

L

LÉMAN : 62, 71.
LORD M. : 89, 90 N., 91.
LOVELACE : 61-62, 68, 71,
73, 77, 78, 79, 80, 82,
83, 85, 86, 88, 89, 90, 91,
92, 93, 95, 96, 97, 98, 99,
103, 105, 110 N., 115,
117.
MAC DONALD (Patrick) : 95,
97.
MANTES (baronne de) : 91.
MATHURIN : 23, 24.
MÉLANIE : 75, 76, 114.

MÉLISE : 77.
MELCOUR : 75.
MÈRE BLEUE (La) : 29.
MILORD (Le) : 13, 15, 17,
18-19, 25, 26, 39, 42.
MONVAL : 76.
MURER (madame) : 71, 74.

N

NANINE : 30, 31, 32, 33, 34,
114.
NÉRINE : 25.

O

OLBAN (comte d') : 30, 31,
33.
ORGON : 77.
ORME (baronne d') : 30,
31, 33.
ORPHISE : 77.

P

PAMÉLA (Boissy) : 23, 24,
25.
PAMÉLA (Cubières-Palmé-
zeaux) : 49.
PAMÉLA FRANÇAISE (LA) :
28.
PAMÉLA, (FRANÇOIS de
NEUFCHATEAU) : 45, 46,
47, 48.
PAMÉLA (Goldini) : 38, 39,
40, 42, 44, 46.
PAMÉLA ITALIENNE (LA) : 28.
PAMÉLA (La Chaussée) : 26,
27.
PAMÉLA (madame) : 28, 29,
PAMÉLA (Richardson) : 10,
12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
19, 20-21, 23, 27, 37, 45,
48, 59, 114, 115.
PERDICAN : 83, 84, 85-86.
PÈRE DE FAMILLE : 109.
PRITCHARD : 90 N.

R

ROSALIE (Bièvre): 77, 114.

ROSALIE (Diderot): 107,
108.

ROSETTE (Cailhava): 43.

ROSETTE (Musset): 85, 86.

ROSEBUD: 87 N, 88 N.

S

SARAH (lady): 90 N.

SINCLAIR (madame): 21, 59.

SMITH (madame): 96.

SOLMES: 70, 81, 95.

V

VALENTIN: 91, 92-93.

VALMONT: 69, 115.

VAN BUCK: 91.

W

WILLIAMS: 18, 26.

II

Index Alphabétique

*Des noms propres, des ouvrages
et des périodiques*

A

ADDISON: 9.
A la Convention Nationale,
46, N.
AMAR DU RIVIER: 50.
*An Apology for the life of
Mrs. Shamela Andrews*,
11 N.
Année littéraire, 74. N.
AUBERT DE LA CHESNAYE-
DES-BOIS: 11.

B

BACELLI: 43.
BACHAUMONT: 43, 44.
BARBAULD (Mrs. L.), 54. N.
BARBIER (G.): 98.
BEAUMARCHAIS: 71, 72, 73,
74, 111.
*Beaumarchais et ses œu-
vres*, 72. N.
BEAUDIN (J.-F.): 82. N.
BIÈVRE (Marquis DE): 76,
78.
BLANCHARD (H.): 81.
BOISSY (L. DE): 23, 28.
Bonne Fille, 43.
Bonne Fille mariée, 44.
BRESSAN: 98.
Buona Figliuola, 41, 42, 45.
Buona Figliuola maritata,
41.

C

CAILHAVA D'ESTANDOUX: 43.
CASTAING (J.): 50.
CHATEAUBRIAND: 56.
CHÉNIER (André): 56. ~
CHÉRI (Rose): 98.
CHIARI (Pietro): 42. N.
CHOISEUL (Duc de): 75.
CHOUDENS (Paul de): 98.
Cinq années littéraires,
32. N.
CLAIRVILLE: 95.
Clarisse et Lovelace (Bar-
bier) : 98.
Clarisse et Lovelace (Blan-
chard): 81.
Clarisse Harlowe (Di-
naux): 82.
Clarisse Harlowe (Du-
manoir): 95.
Clarisse Harlowe (Janin):
95. N.
Clarisse Harlowe (Née de
la Rochelle): 79.
Clarisse Harlowe (Ri-
chardson): 19, 21, 53, 54,
55, 57, 58, 59, 62, 65,
67, 69, 71, 72, 78, 83,
89, 93, 94, 102.
COLLÉ: 32, 105. N.
Comédie-Française (La),
35. N.
Comtesse de Chazelle (La),
79.

Correspondance littéraire, 102. N.

Correspondance de Richardson, 54. N.

Costumes et annales, 80. N.

Cours de littérature, 61, 78. N.

Courrier des Spectacles, 50 N.

CUBIÈRES-PALMÉZEAUX: 49.

D

DESBOULMIERS (J.): 25. N.

DESFONTAINES (Abbé): 12. N.

Déroute des Paméla (La), 27.

Deux Amis, 111.

Diable Boiteux, 72.

Dictionnaire Général des Théâtres, 80. N.

Dictionnaire portatif des Théâtres, 28. N.

DIDEROT (D.): 54, 64, 66, 69, 102, 106, 108, 109, 110.

Diderot, l'homme et l'écrivain, 106. N., 108. N.

DINAUX: 82.

DOBSON (Austin), 9 N., 53 N., 102 N.

Drame en France au XVIII^e siècle (Le), 66. N.

DREUILH: 81.

DU BONNEL DE VALGUIER: 38. N.

DUCROS (L.), 106 N., 108 N.

DUMANOIR: 95, 98.

DUNI: 41.

E

Eloge de Richardson, 54. N., 64 N., 110 N.

Enseignements des Bibliothèques privées, 10 N., 55 N., 102 N.

Eugénie, 71, 72.

Europe littéraire (L'): 82 N.

ETIENNE: 21 N.

F

FIELDING (H.): 11 N.

Fils Naturel (Le), 107, 108.

FLEURY: 46.

FRANÇOIS (de NEUFCHATEAU): 45, 46, 48, 49.

FRÉRON (E.): 74. N., 108, N.

G

GAIFFE (F.): 66. N., 75. N., 105. N.

GAUTIER (T.): 70. N.

GENERALI: 51.

GODARD D'AUCOUR: 27, 29.

GOLDONI (C.): 37, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 51.

GOUBEAUX (P.-P.): 82. N.

GRANDISON (Sir Charles): 101, 102, 103, 106.

GRIMM (Baron): 102.

GUILLARD: 95.

H

HIRSCHMANN: 98.

Histoire anecdotique du théâtre italien (L'), 25. N.

Histoire de l'art dramatique (L'), 70. N.

Histoire par le théâtre (L'), 46. N.

Histoire du théâtre français (L'), 21. N.

I

Il ne faut jurer de rien,
83, 89, 92, N., 93 N., 117.

J

JANIN (J.): 68, 69, 95, 98.
JOANNIDÈS (A.): 35 N., 49 N.
75 N., 76 N., 78 N., 82 N.
JOSEPH *Andrews*: 11 N.
Journal des Débats, 50 N.,
81 N., 82 N., 98 N.
Journal et Mémoires, 32
N., 105 N.
Journal d'un Poète, 59 N.

K

KELLY (John): 9 N.
KEYBER (Conny). (Colley
Cibber): 11 N.

L

LA CHAUSSÉE (N. de): 26,
28, 30.
*La Chaussée (N. de) et la
Comédie larmoyante*: 26.
LACLOS: 69 N.
LAFOSCADE (L.): 92 N.
LA HARPE (J. de) : 61 N.,
78.
LANSON (G.): 26 N., 117 N.
LA PORTE (Abbé de) : 32,
55.
Last Phase (The): 56.
Lecture de Clarisse (La):
81.
LEMERCIER (N.): 80, 81.
LEMOINE (G.): 82 N.
*Lettres amusantes et cri-
tiques*: 11 N.
Lettre à d'Alembert: 56 N.
LE TOURNEUR (M.): 67.

M

Manon Lescaut: 10, 67.

MARTAINVILLE: 21 N.
Mélanie : 75.
Mémoires (de Goldoni) :
37, 42 N., 50 N.
Mémoires secrets, 43 N.,
44 N., 45 N., 79 N.
Mercur de France: 23 N.,
26 N., 29 N., 30 N., 43
N., 44 N., 45 N., 51 N., 74
N.
MOLÉ: 46.
MOLIÈRE: 116.
MOREAU: 98.
MORNET (D): 10 N., 55 N.,
102 N.
MONTESSON (Marquise de):
79.
MURET (T.): 46 N., 48 N.
MUSSET (Alfred de): 56,
67, 83, 87, 89, 93, 94,
117.

N

Namouna: 67, 78 N., 83 N.
*Nanine ou le préjugé
vaincu*: 30, 32, 33, 35,
41, 43.
NAPOLÉON: 56.
NÉE de LA ROCHELLE: 79.
*Nouvelle Clarisse Harlo-
we (La)*: 79.
*Nouveaux amusements du
cœur et de l'esprit*: 55 N.

O

*Observations sur les écrits
modernes*: 12 N.
*Observations sur la litté-
rature moderne*: 32 N.,
55 N.
*On ne badine pas avec
l'amour*: 83, 87, 94, 117.

P

- Paméla* (anonyme): 51.
Pamela censured (anonyme): 11 N.
Pamela's conduct in High Life: 9 N.
Pamela in her Exalted condition: 9 N.
Paméla (Amar du Rivier): 50.
Paméla mariée (Amar du Rivier): 50.
Paméla (Boissy L. de): 23.
Paméla (Castaing J.): 50.
Paméla mariée (Castaing J.): 50.
Pamela Maritata (Chiari, Pietro): 42.
Paméla mariée (Cubières-Palmézeaux): 45, 49.
Paméla (François de Neufchâteau): 47, 48.
Paméla Nubile (Goldoni): 38, 41, 42, 45, 51.
Pamela Maritata (Goldoni): 42, 44.
Paméla (Richardson): 9, 10, 11, 12, 13, 17, 18, 22, 27, 35, 42, 43, 48, 53, 57, 99, 102.
Paradoxe sur les Comédiens: 66 N.
Paths of virtue delineated: 11 N.
Paysanne Pervertie: 69 N.
PELLETIER-VOLMÉRANGES: 49.
Père de Famille: 108, 110 N.
PICCINI (Nicolò): 41, 44, 45.
Philosophe sans le savoir: 111.
POVEY (C.): 11 N.

- PRÉTOT (Philippe de): 55.
PRÉVOST (Abbé): 10, 37, 42, 54, 67, 72, 101, 102.

R

- RÉTIF DE LA BRETONNE: 69 N.
Revue d'Histoire littéraire: 10 N.
REYNAUD (L.): 107 N.
RICHARDSON: 9, 11, 12, 13, 17, 19, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 42, 48, 53, 54, 56, 60, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 71, 73, 79, 80, 82, 83, 87, 88, 89, 93, 95, 97, 98, 99, 101, 103, 106, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117.
ROGER (Victor): 81.
Romantisme (Le): 107 N.
ROUSSEAU (J. J.): 55, 56 N.

S

- Samuel Richardson*: 9 N.,
SAND (George): 56, 53 N.
SEDAINE: 111.
Séducteur (Le): 76, 77.
SIRAUDIN (P.): 98.
SOUBIES (A.): 51 N.
STEELE: 9.

T

- Théâtre d'Alfred de Musset (Le)*: 92 N.
Théâtre et la Révolution (Le): 47 N.
Théâtre italien de 1801 à 1913 (Le): 51 N.

V

- VAUBAN: 59.
VIGNY (A. de): 59.
Virgin in Eden: 11 N.
VOLTAIRE: 29, 30, 32, 34, 36, 43.

W

- WELSCHINGER (H.): 47 N.

Table des Matières

AVANT-PROPOS

PREMIERE PARTIE

PAMELA

	pages
CHAPITRE PREMIER. — Paméla en Angleterre et en France	9
CHAP. II. — Le Roman de Richardson: 1° Le sujet; 2° La Couleur; 3° Les Incidents et l'Intrigue; 4° Les Personnages et les Rôles...	13
CHAP. III. — Paméla sur la scène française: 1° La <i>Paméla</i> , de Boissy; 2° La <i>Paméla</i> , de La Chaussée; 3° La <i>Déroute des Paméla</i> , de Godard d'Aucour; 4° La <i>Nanine</i> , de Voltaire; 5° Les modifications et leurs causes	23
CHAP. IV. — Paméla en Italie: La <i>Paméla Nubile</i> ; La <i>Buona Figliuola</i> et La <i>Paméla Mari-tata</i> , de Goldoni	37
CHAP. V. — Retour de Paméla en France; Em-prunts à l'Italie; 1° La <i>Bonne Fille</i> , de Cailhava d'Estandoux; La <i>Bonne Fille Mariée</i> , de Piccini; 2° La <i>Paméla</i> , de François (de Neufchâteau); 3° La <i>Paméla Mariée</i> , de Cubières-Palmézeaux; 4° Les traductions li-bres: a) Les <i>Pamélas</i> , de Castaing; b) Les <i>Pa-mélas</i> , d'Amar du Rivier; c) <i>Paméla</i> , opéra-bouffe, musique de Generali	43

DEUXIEME PARTIE

CLARISSE HARLOWE

CHAPITRE PREMIER. — Le Roman de Richardson: 1° Publication — Traduction — Vogue	53
CHAP. II. — Intérêt Dramatique et Psychologi-que du Roman: 1° Intrigue; 2° Personnages; 3° Introspection — Pathétique — Mélancolie Optimisme — Sensibilité et sensiblerie	58

CHAP. III. — Clarisse Harlowe sur la scène française: 1° *L'Eugénie*, de Beaumarchais; 2° *La Mélanie*, de La Harpe; 3° *Le Séducteur*, de Bièvre; 4° Diverses pièces de moindre importance; *La Comtesse de Chazelles*, de la Marquise de Montesson; *La Clarisse Harlowe*, de Née de la Rochelle; *Le Lovelace*, de Lemer cier; *Clarisse Harlowe*, anonyme; *La Lecture de Clarisse*, de Roger; *Clarisse et Lovelace*, de Blanchard; *La Clarisse Harlowe*, de Dinaux; 5° *On ne badine pas avec l'amour* et *Il ne faut jurer de rien*, d'Alfred de Musset; 6° *La Clarisse Harlowe*, de Dumanoir, Guillard et Clairville; *La Nouvelle Clarisse Harlowe*, de Siraudin et Moreau; *La Clarisse Harlowe*, de Barbier et de Choudens 67

TROISIEME PARTIE

SIR CHARLES GRANDISON

CHAPITRE PREMIER. — Le Roman de Richardson:

1° Publication — Traduction — Vogue — Intérêt dramatique 101

CHAP. II. — Sir Charles Grandison sur la scène française: 1° *Le Fils Naturel*; *Le Père de Famille* 106

CONCLUSION 112

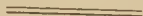
APPENDICES I 119

— II 121

BIBLIOGRAPHIE 125

INDEX DES PERSONNAGES 135

INDEX DES NOMS PROPRES, DES OUVRAGES ET DES PÉRIODIQUES 139



LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, Boulevard Saint-Michel - PARIS
